


AB

GAZETTE MUSICALE

De Paris.

1re ANNÉE, 1834.

Les Bureaux d'Abonnement

sont rue Richelieu, 97.

Imprimerie de LACHEVARDIERE, rue du Colombier, 30.

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

1er ANNÉE. N° 27.

PRIX DE L'ABONNEM.		
PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 6 JUILLET 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

De l'utilité d'un Opéra-Allemand à Paris.

Les nombreux adorateurs de Beethoven et de Weber sont dans la joie. L'autorisation de jouer l'opéra allemand vient d'être accordée au théâtre Ventadour. Nous espérons revoir Fidelio sons les traits de madame Schrœder, probablement aussi Florestan Haitzinger, dont la voix merveilleuse a laissé de si profonds souvenirs aux habitués de la salle Favart. Mais ce n'est plus d'un nombre limité de représentations qu'il s'agit; la troupe allemande sera engagée à l'année, et à ce privilége est joint encore celui non moins précieux des concerts. Il est facile de prévoir l'heureuse influence que, cette exposition permanente des produits de l'art germanique, ne peut manquer d'exercer sur l'éducation musicale du public parisien. La musique pour lui devient un besoin de jour en jour plus impérieux; il ne faudrait que lui imprimer une bonne direction pour que ce besoin instinctif, se développant, fût accompagné de goût et de discernement. Ces deux qualités manquent encore complétement à la majeure partie des contribuables sur lesquels les directeurs de nos institutions lyriques prélèvent chaque année un si confortable budjet. C'est le défaut de variété dans son répertoire qui rend le public si lent à marcher dans la voie du progrès. On le bourre, on le sature, on le noie dans les cavatines à cabalettes, dans les airs de *crescendo*, dans les contredanses, les galops, les valses, les vaudevilles, les flonsflons de toute espèce; le vaudeville musical sous toutes les formes *poursuit le passant dans la rue*.

» Il n'est temple si saint des anges respecté
» Qui soit contre sa muse un lieu de sûreté.

Le public innocent s'accoutume à donner à ce bruit scintillant, le nom de l'art ennobli par les grands maîtres et porté par eux jusqu'au rang des plus hautes, des plus sublimes manifestations de la pensée humaine. On lui dit : « Ceci est de la musique », il le croit. Sans soupçonner qu'il existe réellement quelque chose d'entièrement différent, une puissance magique, irrésistible, presque divine, une poésie des poésies, pour laquelle ce nom de musique devrait être réservé exclusivement. Mais il ne faut pas désespérer de le voir enfin sortir de son erreur. Les gens de tact et de goût, les organisations sensibles, les esprits cultivés en viendront enfin, espérons-le, à reconnaître que beaucoup de productions accueillies par eux avec faveur ne sont pas dignes d'un tel patronage. Ils les laisseront aux enfans. Bien étonnés alors seront nos *dilettanti*, en reconnaissant qu'ils ont ignoré si long-temps l'existence des chefs-d'œuvre pour lesquels ils se passionneront. Le théâtre allemand nous arrivant d'outre-Rhin, sans aucune concession faite aux sottes exigences de nos modes parisiennes, avec *sa naive sauvagerie*, comme disent les *dandis*, avec ses harmonies pleines de vigueur, ses mélodies originales, ses formes abruptes, son instrumentation si variée, si originale, ses chœurs entraînans, ses blondes et rêveuses primes donnes, formera certes un piquant contraste à nos habitudes nationales. Les habitués du Conservatoire, les élus de l'intelligence musicale, ne manqueront pas à l'appel, et, missionnaires ardens, serviront à propager la connaissance du vrai Dieu parmi les *nations qui s'égarent encore dans les ténèbres de l'idolâtrie*. Oui la salle des menus plaisirs ne doit plus seule retentir des magnifiques clameurs du géant de la symphonie. Il faudra voir

cette grande et belle salle Ventadour envahie par une foule nouvelle, ardente, curieuse, ne connaissant que par ouï-dire la force indomptable du titan-Beethoven. Quelles exclamations de surprise, de joie, d'enthousiasme en découvrant ce nouveau monde dont l'abord est si difficile! L'orchestre, pour être en rapport avec la grandeur du local, devra surpasser de beaucoup, quand au nombre des exécutans, celui de la rue Bergère. M. Girard est trop habile, et en même temps trop épris de son art, pour négliger rien de ce qui pourrait contribuer à faire de ces concerts des solennités vraiment dignes du sublime génie qu'il veut populariser. C'est à lui et à M. Strunz qu'on a confié la direction de toute la partie musicale à Ventadour. Chanteurs, choristes, orchestre, auteurs devront se concerter avec eux pour l'accomplissement de l'œuvre qui se prépare. Le talent bien connu de M. Strunz, son respect pour la vraie musique, et sa qualité d'Allemand le rendent sous tous les rapports l'homme spécial, dont la collaboration était nécessaire à M. Girard. On ne peut attendre que les plus heureux résultats de cette double dictature.

Paganini et l'Enlèvement.

Un journal anglais (*The true Sun*) contient un article que nous communiquons à nos lecteurs, auxquels rien de ce qui touche une grande célébrité musicale ne saurait être indifférent. Nous avons, dit le *True Sun*, à entretenir nos abonnés d'un enlèvement qui pourra leur paraître assez extraordinaire; c'est le célèbre Paganini qui en est le héros! Voici quelques détails fournis par M. Watson, père du jeune et séduisant objet de la passion qui a égaré l'illustre violoniste. Paganini avait conclu à Londres, avec M. Watson, un marché d'après lequel ce dernier était chargé de toutes les démarches relatives aux concerts donnés par le grand artiste. En conséquence, M. et madame Watson accompagnaient ce dernier dans tous ses voyages à Paris à Bruxelles, à Londres ou en d'autres lieux. Le mauvais état de la santé de Paganini fit qu'il lui parut nécessaire de s'abandonner aux soins d'une famille amie. Aussi, pendant son dernier séjour à Londres, il s'établit dans la maison de M. Watson *Calthorpe Street, Gray's Jnn Lane*, donnant maintes preuves d'amitié à cette famille, allant même jusqu'à jouer dans une représentation au bénéfice de miss Watson. Lundi dernier, le père s'aperçut que sa fille était sortie de la maison paternelle sans avoir donné aucun prétexte pour son départ. Il se mit à l'instant même à sa poursuite, mais il lui fut impossible de se procurer aucuns renseignemens positifs; cependant il apprit que le dimanche, Paganini avait quitté Londres pour se rendre à Douvres. M. Watson se rendit immédiatement en cette ville, où on lui dit que le grand musicien avait passé le détroit pour gagner Boulogne-sur-Mer. Le malheureux père monta aussitôt sur le paquebot, et à son arrivée à Boulogne il aperçut Paganini accompagné de son domestique, et observant avec la plus grande attention tous les passagers. A la vue de M. Watson, Paganini s'esquiva promptement en donnant des signes non équivoques d'une grande frayeur. M. Watson s'adressa sans tarder au consul anglais, M. Hamliton, qui le reçut avec la plus grande bonté. Comme on attendait pour le mardi soir le steam Packet de Londres, M. Watson se rendit promptement à la douane, accompagné de plusieurs agens de police, et lorsque la belle fugitive arriva, elle fut reçue par son père. Le domestique de Paganini s'approcha aussitôt donnant des signes d'une violente colère, et disant à M. Watson : « Que veut dire cela? rendez-moi l'enfant ou sinon... » Il fut repoussé par la force publique, et le père retourna à Londres, accompagné de sa fille tout en larmes. Cette jeune personne, qui n'est âgée que de seize ans, a témoigné un grand repentir de sa démarche indiscrète; mais elle affirme qu'elle y a été poussée principalement par amour pour son père, dont elle espérait assurer ainsi le bonheur.

Paganini, pendant son séjour à Londres, avait non-seulement donné à la jeune personne un diadème valant 50 guinées, ainsi que d'autres diamans estimés à 300 guinées, mais il lui avait promis en outre, qu'aussitôt après son arrivée sur le continent, il l'épouserait légitimement en lui assurant une dot de 4,000 livres sterling (100,000 f.). Mademoiselle Watson raconte encore que l'on était parvenu à lui arracher une lettre dans laquelle on lui faisait dire, que se trouvant malheureuse chez son père, elle suppliait Paganini de la prendre sous sa protection, promettant de se soumettre à tout ce qu'il exigerait. Cette jeune personne persiste encore à croire que M. Paganini viendra la demander en mariage. Mais plusieurs journaux s'accordent à dire que celui-ci n'a paru que médiocrement désappointé de la tournure qu'ont prise les événemens (1).

La VINA, Guitare indienne.

La description suivante de l'instrument favori des Indous est empruntée aux *transactions of Asiatic* society

(1) Pour ne pas être en retard, nous donnons comme notice ce fait, contenu aussi dans un *Journal Boulogne*; nous réservant d'éclairer nos lecteurs, si cette historielle est controuvée ou contraire à la vérité.

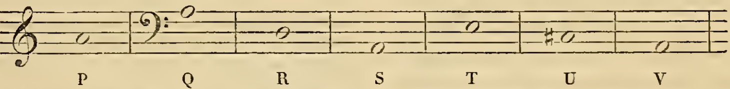
(mémoires de la société Asiatique). L'auteur, dans une de ses lettres au président de la société, dit au sujet de cette description :

« Vous pouvez entièrement compter sur l'exactitude et la pré-
» cision des détails que je vous fournis, notamment en ce qui
» concerne la construction et la gamme de cet instrument : non
» seulement j'ai tout mesuré moi-même, mais encore, ne vou-
» lant pas m'en rapporter à mon oreille seule quant aux inter-
» valles, j'ai soigneusement et plusieurs fois comparé la vina
» avec le piano, ton pour ton, après avoir accordé les deux ins-
» trumens ensemble. »

L'auteur prouve, du reste, par la clarté et l'extrême précision de chaque partie de sa description qu'il avait toutes les connaissances requises pour bien s'acquitter de sa tâche.

La *Vina*, ou, comme on prononce ordinairement, la bün, est un instrument à chevalet, dans la forme de la guitare. Le manche est long de 21 6/8 de pouce. A quelques pouces au-dessus du manche et à quelques pouces de distance de chacune de ses deux extrémités se trouvent deux citrouilles assez grandes, entre lesquelles et au-dessus desquelles, ainsi qu'on peut le voir par le le dessin que nous avons donné (1), sont placées les chevilles taillées en forme de boutons, la table a habituellement, celle d'un oiseau. La longueur entière de l'instrument est de 3 pieds 7 pouces; la première citrouille se trouve à une distance de 10 pouces, la seconde à celle de 2 pieds 11 pouces 1/2 environ de l'extrémité supérieure de l'instrument. Le manche a, à peu près, 2 pouces de large. L'instrument a 7 cordes, dont deux en acier, qui sont tendues, l'une très-près de l'autre, du côté droit de l'instrument; les 5 autres cordes sont en cuivre, dont quatre au-dessus du manche et la 5e du côté gauche.

L'instrument est accordé de la manière suivante :



Ce qu'il y a de plus singulier et de plus remarquable dans ces instrumens, c'est l'extrême hauteur des chevalets. Le plus bas n'a, il est vrai, que 1/8 de pouce de hauteur; mais cette élévation augmente insensiblement jusqu'à 7/8 de pouce, et il est, dès lors, évident que la main ne peut pas toucher le manche. Ces chevalets n'occupent pas une place invariable sur le manche; l'exécutant les pose, d'après son oreille, comme il le juge convenable, en les fixant avec un peu de cire. L'instrument a 19 chevalets ; j'ai marqué sur la gamme suivante les tons qu'ils rendent, en leur conservant les noms que leur donnent les Indous. Il est très-remarquable que les noms changent après les mêmes demi-tons que dans notre musique européenne; car, d'après cette gamme, les Indous ont, comme nous, aux degrés *fa*, *sol*, *la*, *ut* et *ré* deux tons chromatiques différens :

13e chevalet. | 14e | 15e | 16e | 17e | 18e | La corde à vide. | 19e

Ma Ma Pa Dha Dha Ni Sa Ri

La Corde S à vide. | 1er chevalet. | 2e | 3e | La corde U à vide. | La corde R à vide. | 4e chevalet. | La corde T à vide. | 5e chevalet. | 6e | 7e | 8e | La corde Q à vide. | 9e chevalet. | 10e | 11e | 12e

Sa Ri Ri Ga Ga Ma Ma Pa Dha Dha Ni Ni Sa Ri Ri Ga Ga

(1) Voir la figure no 2 dans le supplément du no 25 de la *Gazette Musicale*.

Les cordes marquées des lettres R, S, T, Q sont, comme on le voit, employées le plus fréquemment; les autres ne le sont le plus souvent qu'à vide, et le G et le B qui manquent en haut, sont produits par une pression de la corde aux chevalets du *fa dièze* et du *la*. Il paraît, du reste, que, par suite de la construction propre aux mélodies Indiennes, ces tons se présentent rarement. A l'aide de la citrouille placée à l'extrémité supérieure de l'instrument, on prend la Vina sur l'épaule gauche, de telle façon que, dans l'attitude ordinaire de l'exécutant quand il est assis, l'autre citrouille repose sur le genou droit. Quant au doigté, c'est-à-dire la manière de presser les cordes sur les chevalets respectifs, on se sert principalement de l'index et du doigt du milieu de la main gauche; on joue de la 5e corde avec le petit doigt; on ne fait pas du tout usage du 4e; les deux premiers doigts de la main droite tirent les sons des 4 cordes du manche; le petit doigt les tire des deux cordes d'acier. Lorsqu'on veut faire résonner l'instrument bien fort, on remplace quelquefois les deux premiers doigts par de petits bâtons de métal; mais, alors le son, qui est naturellement agréable, n'a plus de charme, du moins pour des oreilles telles que les nôtres. Les Indous ont une grande agilité sur cet instrument, et y jouent des mélodies d'un mouvement très-précipité.

Je ne suis guère a même de fournir des détails sur la musique des Indous en général; mais, à mon avis, elle est à la fois agréable et empreinte d'un cachet particulier et propre au pays. Son caractère principal est une douce mélancolie. Plusieurs circonstances et l'ancienneté ainsi que la perfection de la *Vina*, celle de quelques autres instrumens, de la gamme, etc., conduisent et autorisent à penser que les Indous cultivaient déjà la musique dans un temps bien plus reculé, et qu'ils avaient atteint, dans la culture de cet art, un bien plus haut degré de perfection. »

Les détails que renferme cet article, détails dont la précision prouve qu'ils ont été fournis par un homme versé dans les connaissances musicales, sont de la plus haute importance, en ce que la division et le rapport des tons de cet antique instrument offrent une coïncidence parfaite avec les nôtres, et que, dès lors, ils démontrent suffisamment que, partout où la musique a été le langage simple et naturel du sentiment, et chaque fois surtout qu'elle s'est perfectionnée jusqu'à devenir réellement un art, il n'a jamais pû exister d'autres tons et d'autres modifications ou de rapports de tons, que ceux qui se trouvent naturellement dans la voix humaine, et qui sortent encore aujourd'hui de nos gosiers et du corps de nos instrumens. Cette vérité est, ainsi que nous venons de le dire, de la plus haute importance relativement aux investigations qui ont pour objet la nature de toute musique qui n'existe plus; comme, par exemple, celle des anciens Grecs, laquelle grand nombre de savans et de musiciens veulent absolument investir des quarts et tiers de tons que notre oreille ne distingue pas.

Traités Méthodiques.

TRAITÉ MÉTHODIQUE D'HARMONIE où l'Instruction pratique et simplifiée est mise à la portée des commançans, par M. Gérard, ancien professeur au Conservatoire de Musique. Prix : 36 fr.

IDÉES SUR UNE THÉORIE DE LA MUSIQUE, par A. Kretzschmer.

S'il arrivait un jour que l'histoire voulût examiner la situation de la musique à l'époque actuelle, et qu'elle s'avisât de baser son jugement sur le mérite de nos compositions musicales considérées sous le rapport de l'art et de la poésie, d'après quelques livres détaillés, tels que ceux que nous désignions plus haut, ainsi que beaucoup d'autres encore dont nous pourrions donner ici le titre, certes un bien triste résultat se produirait alors. En général, on est forcé de convenir que, principalement pour la musique, la théorie n'a pas, depuis quarante ans, marché d'un pas égal avec la pratique; il est hors de doute que la science musicale comme tout ce qui a rapport à son enseignement est restée incomparablement en arrière de l'exercice pratique de l'art, mais ce désavantage devient bien plus frappant encore, si la comparaison est établie entre la musique et toutes les autres sciences théoriques ou pratiques dont l'étude compose l'éducation de l'homme. Quelques progrès réels ont pourtant été faits on ne peut le nier; quel ne doit donc pas être notre étonnement lorsque aujourd'hui encore nous rencontrons des ouvrages comme ceux que nous annonçons, le premier si complétement dépourvu de principes solides, dans lequel il est impossible de trouver la moindre trace d'un ordre systématique et logique, où l'on chercherait en vain la clarté, la vérité et quelque point de vue d'une philosophie élevée; le second, où, à coté de détails qui témoignent une instruction sientifique des plus profondes, on prétend chercher les principes fondamentaux de toute vérité musicale dans la musique des Grecs, des Égyptiens, des Chinois et d'autres peuples de l'antiquité, maintenant presque inconnus, l'auteur nous accordant tout au plus l'honneur d'avoir fait un léger progrès; ouvrage dans lequel on déclare que notre harmonie n'est qu'un tapage insignifiant et où l'auteur n'a ni plus ni plus moins que le courage de prétendre nous faire troquer nos oreilles contre celles des Chinois, des Perses ou des Turcs? Nous devons à nos lecteurs quelques preuves de ce que nous avançons et nous nous décidons d'autant plus volontiers à donner quelques courts extraits de cet ouvrage, que ces citations seront pleinement suffisantes pour nous dispenser d'une analyse plus étendue.

C'est ainsi que M. Kretzschmer s'exprime à la page 6 de son livre : « On peut affirmer que pour ce qui est de l'harmonie, » nous avons surpassé les Grecs; mais il n'est pas moins vrai que » quant à la mélodie nous n'avons jamais atteint à leur hauteur.

» Ils ne connaissaient ni accords parfaits ni accords de septième, » etc., etc. Leurs accompagnemens harmonique était celui dont » se servent encore aujourd'hui les Chinois, les Perses et les » Turcs. Mais aussi notre oreille ne peut plus comme la leur » saisir pleinement la beauté d'une mélodie pure et non dominée » par une masse bruyante d'harmonie, nous ne pouvons plus » distinguer comme eux l'intervalle délicat qui sépare le *sol* » bémol du *fa* dieze et l'*ut* bémol du *si* naturel; nos théoriciens » ont le sens de l'*ouïe* tellement émoussé qu'ils enseignent à » regarder le *sol* bémol comme plus élevé d'intonation que le » *fa* dièze, et pourtant ils accordent ce point qu'on doit ré- » soudre *fa* dièze sur *sol*, tandis que le le *sol* bémol opère sa » résolution sur le *fa* naturel.

« En général, nous ne sommes plus capables de créer un » Apollon du Belvédère non plus qu'une Vénus de Médicis; » mais en revanche combien nos tailleurs et nos coiffeurs ne » l'emportent ils pas sur ceux des Grecs! »

Une chose qui ne nous surprendrait pas le moins du monde, serait de voir nos lecteurs prendre M. Kretzschmer pour un esprit plaisant et moqueur, dirigeant sa satire contre ce nombre encore assez considérable d'écrivains qui, de la meilleure foi du monde, et en adjurant tous les saints du paradis, nous assurent gravement que nous ne réussirons à retrouver une musique raisonnable, que lorsque nous nous déciderons à traiter cet art comme on le faisait à l'époque des jeux olympiques, ou comme l'enseignoit Ptolémée, ou bien encore lorsque nous serons assez heureux pour composer à la manière de Palestrina ou de Josquin, de Bach ou de Haendel, de Lulli ou de Rameau, etc., etc. (1) Une telle supposition serait cependant fort erronée. Nous connaissons personnellement M. Kretzschmer et nous le savons trop *bon enfant* pour le juger capable d'un tel procédé.

Le passage suivant donnera à nos lecteurs une idée de la méthode de démonstration adoptée par M. Kretzschmer. Il parle de la gamme et il dit à ce sujet :

« L'octave se compose de cinq tons entiers et de deux lim- » mas, ou bien, puisqu'un ton entier est lui-même composé » d'une apotome et d'un limma, l'octave est formé par cinq » apotomes et sept limmas ou, pour préciser encore avec plus » de justesse, puisqu'un apotome contient un limma et un » petit comma, l'octave se compose donc de douze limmas et » de cinq petits commas, et se divise, comme nous le savons, » en deux moitiés inégales, dont l'une est une quarte com- » posée de deux apotomes et de trois limmas (cinq limmas et » deux commas), et par conséquent ne formant pas tout-à-fait » la moitié de l'octave, et dont l'autre est une quinte composée » de trois apotomes et de quatre limmas (sept limmas et trois » commas, plus grande par cette raison qu'une moitié d'octave). » De même la nature a divisé aussi la quinte en deux parties » qui ne sont pas égales, ou en grande et petite tierce dont la » première renferme deux apotomes et deux limmas, et la se- » conde un apotome et deux limmas, ce qui prouve que l'une » est plus grande et l'autre plus petite que la moitié de la » quinte. »

Donnons maintenant un petit échantillon des prophéties musicales émises par l'auteur.

« Mais il est évident que nous ne sommes encore parvenu- » qu'au seuil du temple de la musique! Dans cent ans ou peuts » être mieux, à une époque encore plus rapprochée, découragés » que nous serons nous autres Européens par l'énormité des » dettes publiques ou par tout autre motif, nous retournerons » peut-être sur nos pas et nous habiterons une autre partie du » globe : l'une des Amériques ou l'Australie où nous appren- » drons à régler et à employer convenablement les accords » de septième et de neuvième. Nous réapprendrons alors à » distinguer mélodiquement l'intervalle enharmonique qui » existe entre *ut bémol* et *si* naturel, nous saurons nous en » servir avec fruit, et, par son secours, nous apprendrons à » connaître et à comprendre toute une nouvelle mine d'accords » enharmoniques. Telle est probablement la marche que sui- » vra la musique long-temps après que j'aurai disparu de cette » terre. Du fond de ma tombe j'adresserai alors mon salut au » musicien qui saura mettre en œuvre ce que mon esprit n'en- » trevoit encore que confusément. »

Si de telles erreurs excitent par elles-mêmes un sentiment pénible, elles paraissent tout-à-fait inexplicables de la part d'un homme qui d'un autre côté a conçu de l'art et des effets qu'il produit des idées si justes et si bien senties. Nous citerons d'autant plus volontiers le passage suivant de l'ouvrage de M. Kretzshmer que c'est la plus belle réponse qu'on puisse adresser à une opinion émise, il y a peu de temps, par un habile musicien, savoir, que la musique n'est rien autre chose que l'art d'être aussi agréable que possible à l'oreille :

« Sainte musique, fille du ciel! toi qui consoles les affligés, » qui verses un nouveau charme sur les joies de l'homme heu- » reux, qui remplis de feu le cœur du guerrier, qui disposes » un cœur aimant à une tendresse plus vive; toi qui soutiens » et ranimes les ames pieuses, et ne te tais que pour les mé- » chans, qui donc es-tu? quelle est donc ton essence? toujours » la même par les effets que tu produis, chez tous les peuples, » sous toutes les zones et à toutes les époques, et cependant, si » différente de toi-même, ici et là, jadis et aujourd'hui, som- » mes-nous donc destinés à ne pas te comprendre, à ne jamais » entrevoir qui tu es, quelle est ta nature; toi l'écho mélo- » dieux d'une plus belle vie, toi Psyché, toujours insaisissable, » à moins que tu n'étendes tes ailes? Te dis-tu donc Isis vé- » nérée : Je suis, je fus, je serai, et personne n'a porté son » regard sous mon voile qui ne doit être agité par aucune main » mortelle!

Si on peut blâmer M. Kretzschmer de se laisser aller avec trop d'abandon à côté de la plus ordinaire prose à la poésie ou du moins à ses rêveries poétiques, c'est un reproche qu'on ne sera pas tenté d'adresser à M. Gérard. Partout des principes arides expliqués par un déluge d'*exemples spéciaux*, ainsi que les appelle l'auteur, jamais un raisonnement logique, jamais une recherche approfondie de la vérité : tel est ce livre sans commencement et sans fin; livre du nombre de ceux qui, au lieu d'éveiller l'esprit, ne sont que susceptibles de le tuer. Cette sorte d'ouvrages ne peut s'adresser qu'à

(1) Nous ne craignons pas un seul instant que nos lecteurs se méprennent sur la portée de ce que nous disons ici, et qu'ils n'en tirent une conclusion contraire à notre profond respect, nous dirons même à l'espèce de vénération religieuse dont nous sommes animés pour ces maîtres immortels.

(*Note de l'Auteur.*)

ceux qui se contentent de mots au lieu de choses et qui sont doués d'une obéissance passive.

Le livre dans son entier est divisé en dix chapitres dont deux seulement sont pourvus de titre. Chaque chapitre se subdivise en plusieurs articles. Nous allons, aussi succinctement que possible, essayer de donner à nos lecteurs une idée de cet ouvrage, au moyen de quelques extraits.

Le premier article du premier chapitre présente un tableau des différentes clefs; ce tableau n'est pas là à sa véritable place, et de plus il n'est ni complet ni convenablement expliqué. L'auteur dit par exemple : « C'est par la place que la clef occupe dans la portée, que l'on voit pour quelle voix ou *quel instrument* un morceau de musique est écrit. C'est aussi au moyen de leurs différentes positions supposées ou réelles que l'on transpose une pièce de musique dans un autre ton. » Tout cela est au moins très-peu clair. Viennent ensuite quatre articles sous la désignation « Élémens. » Dans le second de ces articles nous trouvons un détail d'ailleurs incomplet, « des mesures anciennes et des modernes », sans que l'auteur ait songé à établir le moins du monde ce qu'on doit comprendre par le mot mesure. Dans l'article trois « des mouvemens de la mesure », nous trouvons quelques remarques assez justes, mais mal placées ici, sur les mouvemens que l'on désignait autrefois par les expressions *tempo ordinario, a capella et tempo giusto.* Quant aux autres manières de préciser le mouvement au moyen de certains mots italiens ou des numéros du métronome, il n'en est pas fait la moindre mention. Au surplus que fait ce chapitre à cette place? Le quatrième article détaille les différentes acceptions du mot ton, et n'est pas plus satisfaisant. — Dans le neuvième article l'auteur traite du nombre des dièzes et des bémols dans les différens tons. Comment ce sujet trouve-t-il ici sa place, c'est ce que nous ne pouvons comprendre. — Le second chapitre s'occupe des trois mouvemens, des signes de renforcement et d'affaiblissement du son, de l'accolade. Quel incroyable mélange des élémens les plus hétérogènes! Quel peut être le point de liaison entre l'accolade et le *crescendo* et le *decrescendo*, et entre ces derniers et le mouvement contraire oblique ou droit *et vice versâ?* Le second article de ce chapitre a pour titre : « Du *Diapason des voix*, et celui du troisième article est : de l'*Unisson* considéré comme intervalle. Le quatrième a rapport aux genres chromatique, diatonique et enharmonique. Nous le répétons ; quelle confusion d'idées! Mais lorsque cette confusion existe dans l'esprit même de l'auteur, peut-on s'attendre à une théorie claire et logique. Nous accorderons volontiers l'auteur, qu'il a traité son sujet avec un zèle assidu; nous convenons même que dans tout le cours de son ouvrage M. Gérard se montre un musicien fort estimable (ce qui peut fort bien arriver à un homme sans qu'il soit pour cela un bon écrivain). Nous ajouterons que son livre contient plusieurs choses excellentes qui n'ont d'autre défaut que d'être trop connues et d'être reproduites sous une forme obscure ou aride; mais enfin quelle que puisse être la répugnance avec laquelle nous nous y décidons, nous devons signaler cette production comme répondant trop peu au point élevé, ou l'art est parvenu aujourd'hui pour que nous puissions donner une analyse plus étendue des autres chapitres et articles qui sont encore en fort grand nombre.

Correspondance.

Saint-Pétersbourg, le 13 mai.

La Chapelle impériale. — La Muette de Portici. Carl Mayer.

J'ai entendu beaucoup de belle musique l'hiver dernier : plusieurs symphonies de Beethoven, la grande symphonie de Maurer, ouvrage qui, par son originalité et son instrumentation, est une production immense pour notre époque, et la grand'messe en *ré* mineur de Cherubini, œuvre vraiment remarquable, et qui rappelle toujours à mon esprit l'inimitable Mozart, que Cherubini s'est proposé comme modèle. J'ai entendu aussi résonner la voix colossale de mademoiselle Heinefetter, ainsi que celle de mademoiselle Carl; c'est malheureux que cette dernière chante rarement des œuvres classiques. Mais ce qui surpasse tout, ce sont les chanteurs de la cour impériale, chœur immense de voix divines, d'enfans, de jeunes gens, et d'hommes, chantant constamment sans accompagnement (si ce n'est dans les concerts étrangers), n'exécutant que les pieuses et angéliques compositions de l'ancienne église chrétienne, ces grandes et pures créations des immortels génies de l'art musical, des Palestrina, Hasse, Lotti, Pergolese, Haendel, Sébastien Bach, Fesca, etc. et exécutant tout cela d'une manière à faire rêver le ciel. Des voyageurs qui ont entendu à Rome la chapelle pontificale disent que la chapelle russe surpasse encore celle de Rome, réputée jusqu'ici comme étant sans rivale (1).

J'ai vu aussi la *Muette de Portici*, ouvrage qu'on appelle ici Fenella, et qui nulle part assurément n'est mis en scène avec plus de luxe et de magnificence qu'à Saint-Pétersbourg. Mais je me sens saisi d'une tristesse mortelle toutes les fois qu'il faut entendre cette musique, dont l'esprit est l'opposé du goût et de l'art, bien qu'il soit impossible d'y méconnaître des beautés détachées, ainsi que le cachet d'un certain talent. Cette œuvre est là comme un oracle de génie pour prédire la chute désormais inévitable de l'art, et annoncer l'esprit infernal du moyen-âge, qui tient notre époque dans ses griffes (2).

Le célèbre pianiste Carl Mayer n'a donné aucun concert pendant l'hiver dernier. Vous allez me demander si c'est faute d'avoir du succès; nullement, et c'est plutôt par un motif tout opposé, s'il faut en croire le bruit qui s'est répandu, et qui, du reste, paraît très-vraisemblable. On dit qu'au dernier concert donné par Carl Mayer, ce virtuose avait distribué beaucoup plus de billets que la salle ne pouvait contenir de personnes, et que les amateurs désappointés allèrent se plaindre au ministre de la police qui manda l'artiste dans son cabinet. Il paraît qu'alors a eu lieu une scène dans laquelle le pianiste oublia probablement qu'il se trouvait à Saint-Pétersbourg; ce qu'il y a de certain, c'est que le ministre de la police a intimé à M. Mayer la défense de donner aucun concert dans cette ville.

MM. Gerke et Schreinzer, jeunes pianistes allemands, ont joué souvent l'hiver dernier et ont obtenu beaucoup de succès.

(*Journal de Musique de Leipzig.*)

(1) Voir la *Gazette Musicale*, numéros 2 jusqu'à 5, chapelle Sixtine, par M. Mainzer.

(2) *Jede Ansicht muss angehoert werden.* Goethe.
(Il faut écouter toutes les opinions.)

REVUE CRITIQUE.

La Mer, *Lied*. Imitation de l'Allemand, par H. Nougier, musique de J. Dessauer. Prix : 3 francs (1).

Puisque nous ne craignons pas de critiquer sans ménagement dans cette feuille des œuvres publiées indistinctement par tous les éditeurs, il doit nous être permis de parler avec éloge des efforts que fait M. Maurice Schlesinger, uniquement dans l'intérêt de l'art musical pour acclimater sur le sol français certaines productions telles que, par exemple, le *Lied allemand*, genre de composition du plus haut mérite, et dont il livre successivement au public un choix remarquable sous la forme tantôt de traductions, tantôt d'imitations. Dans le numéro 20 de ces feuilles, nous avons déjà fait connaître les qualités caractéristiques des *Lieder* et le développement progressif de ce genre, en classant le Lied dont nous nous occupions alors, parmi les productions de la seconde époque de l'art allemand en fait de *Lieder*. Le morceau ci-joint appartient à la troisième époque que nous avons désignée dans notre article précité. Si la forme extérieure est ainsi suffisamment définie, il ne nous reste que peu d'observations à faire sur son mérite intrinsèque. Ce dernier *Lied* se distingue par un chant profondément senti et plein d'expression, qui s'appuie sur une harmonie aussi belle que caractéristique, harmonie qui accompagne jusqu'au bout une figure mélodique parfaitement adaptée au morceau et donne à l'ensemble un singulier charme. Nous devons aussi faire une mention particulière de la belle diction des paroles allemandes et faire compliment à M. Nougier qui a traduit avec talent et bonheur. Au résumé, si ce *Lied* pouvait encore laisser quelque chose à désirer, ce serait peut-être un seule changement dans le rhythme, qui peut sembler un peu monotone vers la fin de l'air. Nous espérons que les amis de l'art s'attacheront bientôt avec prédilection à ce genre de compositions à la fois si noble et si poétique.

Fantaisies pour la Flûte avec accompagnement de Piano, sur des motifs du *Revenant*, par A. Cottignies. Op. 53. Prix : 7 fr.

Quelques motifs du *Revenant* sont ici arrangés avec talent et sans prétention, de manière à former un tout que l'on est convenu d'appeler fantaisie. Dans ce genre de morceaux, une certaine liaison des différens motifs s'obtient au moyen de quelques idées intermédiaires, et avec le secours de quelques variations des motifs qui s'y prêtent le mieux, la fantaisie se trouve avoir une longueur suffisante. C'est ainsi qu'on parvient facilement à coudre ensemble une introduction, un soi-disant premier morceau *allegro moderato*, un *andante* ou *quasi adagio* avec un *presto* ou *allegro* en guise de finale, et l'œuvre est consommée. Quant à l'art et à la poésie, nous n'avons pas besoin de remarquer qu'il n'en est et ne peut-être ici aucunement question. Du reste et à part toutes ces petites considérations, le présent opuscule est tout aussi beau que les quelques centaines d'œuvres du même genre publiées par des compositeurs connus par de grands succès, aussi n'avons-nous nullement l'intention de blâmer cette production de M. Cottignies, que nous connaissons comme un artiste fort distingué, notre seule idée étant de mettre à leur place toutes les compositions de ce genre. Cet ouvrage est très-brillant *pour l'exécutant*, et il doit être d'un assez grand effet dans le salon ou même dans une salle de concert.

(1) Nous donnons cette romance comme supplément.

Souvenirs théatral; deux Fantaisies élégantes pour le piano, sur des motifs favoris de l'opéra *Anna Bolena*, par Czerny; Op. 247. Prix : 6 fr.

Nous ne savons pas ce que M. Czerny appelle une fantaisie élégante. Mais ce qu'il y a de certain pour nous, c'est qu'il faut une bien petite dose d'imagination, si toutefois il en faut, pour écrire des œuvres comme celles que M. Czerny, cet artiste, d'ailleurs si estimable, publie aujourd'hui avec ce double titre quelque peu prétentieux. A l'exception des motifs aussi chantants que gracieux quoique peu neufs que l'auteur a empruntés aux ouvrages de Donizetti, et qu'il n'a pas même su arranger avec bonheur pour former un tout musical dans l'acception la plus ordinaire du mot, nous ne trouvons absolument rien à louer dans cette production, rien même qui soit à peu près digne du nom de Czerny.

Souvenir théatral, trois fantaisies élégantes pour le piano sur :

1° La *Norma* de Bellini.
2° La *Straniera*. Id.
3° *Montechi e Capuletti*. Id.

Tout ce que nous venons de dire plus haut s'applique entièrement à ces trois numéros. Le seul mérite de semblables œuvres est de ne pas renfermer de trop grandes difficultés et de fournir en même temps à ceux qui n'ont pu entendre au théâtre les opéras italiens, l'occasion de faire connaissance avec plusieurs motifs gracieux; c'est de la marchandise comme nous en voyons souvent avec le nom de Henri Herz, dans les magasins de musique, et que le public commence à apprécier à leur juste valeur.

Théme original varié pour le violoncelle, avec accompagnement d'orchestre ou de piano, par Auguste Franchomme; Op. 5.

Ce joli thème original est reproduit par trois variations plus ou moins étendues qui en général sont d'une assez grande difficulté, quoique ne s'écartant jamais de la nature de l'instrument. Ces variations sont tout à la fois brillantes et gracieuses comme on avait droit de s'y attendre de la part d'un artiste aussi distingué que l'auteur. Nous éprouvons cependant le besoin d'exprimer un vœu que nous avons formé depuis long-temps et qui du reste est loin de nous être suggéré par l'opuscule si distingué de M. Franchomme. En général, nous voudrions voir les violoncellistes rechercher plus souvent l'occasion d'utiliser les cordes graves de leur instrument, ces cordes qui ont des sons si riches et si nobles. Il est rare que nous ne les voyions pas s'obstiner à faire comme les violonistes qui sont toujours grimpés dans les hautes régions du chevalet.

NOUVELLES.

*** Tandis que l'Opéra fait toujours d'abondantes recettes avec *Robert-le-Diable*, *Don-Juan* et même avec la *Muette de Portici* et *la Tentation*, qui ne sont point encore usés, l'administration de ce théâtre ne néglige point l'avenir. On répète tous les jours *la Tempête*, ballet, musique de Schneitzhofer, qui doit être représenté vers la fin du mois pour les débuts des jolies demoiselles *Elsler*. *La Juive*, opéra en cinq actes, poëme de Scribe, musique d'*Halevy*, est en répétition. Les artistes parlent avec enthousiasme du premier acte de cet ouvrage, qu'ils ont répété ensemble il y a quelques jours, et si nous en croyons les personnes dignes de foi qui ont vu la partition, *la Juive* est un opéra destiné à un succès à *la Robert*.

*** *La Dame Blanche* s'est trouvée rajeunie sous les traits de madame Masi, qui continue ses brillants débuts à l'Opéra-Comique. Nous avons l'espérance d'entendre incessamment, à l'occasion d'un bénéfice, *le Barbier* de Rossini, et pour nous donner la plus jolie des Rosine; c'est madame Masi qui la représentera; c'est un rôle dans lequel cette artiste pourra faire valoir ses avantages.

*** L'Opéra-Allemand, sous la direction musicale de M. Chelard, continue avec succès ses représentations à Strasbourg.

*** On lit dans le *Journal des Artistes*, du 29 juin : « Le » célèbre Paganini vient d'inventer un instrument qui doit faire » l'étonnement et l'admiration de tous les dilettanti. Ce grand » artiste cherchait depuis long-temps à produire des sons qui » offrissent une ressemblance avec la voix humaine. Il croit y » être parvenu au moyen de l'instrument dont nous parlons, » et qu'il a nommé la *contraviola Paganini*; il est à la viole, » comme son nom l'indique, ce que la double-basse est au » violoncelle. Paganini ne craindra point de rival pour le ma- » niement de cette contraviola, car lors même qu'on parvien- » drait à l'égaler pour l'exécution, ce qui est presque impossi- » ble, personne autre que lui n'aurait le bras assez long pour » tenir et parcourir le manche de l'instrument. On en con- » naîtra bientôt les effets. »

Nous ne prononcerons pas sur le mérite de cet instrument sans l'avoir vu et entendu; mais nous craignons que l'invention n'en soit pas si nouvelle que le semble croire l'inventeur. Sans parler de la *viola di spalla* encore en usage au commencement du siècle passé, viole assez lourde qu'on tenait sur l'épaule et qu'on fixait à cause de son poids, au moyen d'un ruban attaché à la poitrine, nous rappellerons ici un instrument de l'invention de Jean-Sébastien Bach, auquel il avait donné le nom de *viola pomposa*. C'était une viole à cinq cordes d'un volume plus grand et d'un son plus bas que la viole ordinaire. Augmenter ou diminuer le volume d'un instrument, ajouter ou retrancher une corde, etc., ce sont là de ces inventions qui ne présentent guère de difficulté que pour le choix d'un nouveau nom. C'est ainsi qu'on a créé une foule d'instrumens qui n'ont pas survécu à leurs auteurs. On verra si la *contraviola Paganini* aura un sort plus heureux.

*** La fête musicale de Magdebourg aura lieu les 2, 3, 4 juillet; M. Frédéric Schneider est chargé de la direction de cette solennité, qui promet d'être très-brillante.

*** A. Choron, le créateur et le directeur du Conservatoire de musique clasique qui a rendu de si grands services à l'art musical, vient de mourir après une longue maladie. Nous consacrerons quelques colonnes dans notre prochain numéro à la biographie de cet artiste, si plein de science, de zèle et de désintéressement.

*** Madame Quiney est de retour de son voyage; espérons que le beau ciel d'Italie a donné à sa voix plus de justesse et plus d'agilité.

*** M. Ferdinand Ries, vient d'être engagé à Aix-la-Chapelle, comme directeur des orchestres et de l'Académie de chant de cette ville, avec un traitement de 1,500 thalers (environ 6,000 fr.).

Musique nouvelle,

Publiée par Maurice Schlesinger.

Adam, le *Proscrit* arrangé pour deux flûtes par Walkiers. 7 f. 50
— Ouverture du même opéra arrangée par le même. 4 f. 50
— Le même opéra arrangé pour deux violons par Strunz. 7 f. 50
— Ouverture de cet opéra arrangé pour deux violons par le même. 4 f. 50

Publiée par Richault.

Carnaud. Etudes, variations, préludes et morceaux divers doigtés avec le plus grand soin pour le cornet à piston, premier livre. 12 f.

Publiée par Troupenas.

Herz et *Lafont*. Trois duos concertans pour piano et violon sur des thèmes favoris.
N° 1. Valse du duc de Reichstadt; n° 2. Thème de Gustave; n° 3. Cavatine de Zelmire. Chaque, 7 f. 50

Publiée par A. Petit.

Gallay œuvre 28. Troisième mélodie pour le cor avec accompagnement de piano sur une cavatine de la *Somnambula*. 7 f. 50
— OEuvre 29. Souvenirs du Pirate de Bellini, fantaisie pour cor et piano. 7 f. 50
— OEuvre 30. Fantaisie brillante pour cor et piano sur un motif de la *Straniera* de Bellini. 7 f. 50

Nota. La partie de cor de ces trois œuvres peut s'exécuter également sur le cornet à pistons.

OUVRAGES PUBLIÉS PAR LA MAISON PLEYEL ET Cie.

Achetés par Prilipp et Cie.

Dizi. Toutes les OEuvres édites par MM. Pleyel.
Pleyel (C.) 6 mélanges pour le piano. N° 1 à 6.
Bauduau. Méthode de violoncelle. Première et deuxième partie.
Kalkbrenner. OEuvres 85, 88, 92, 93, 96.

Achetés par Henri Lemoine.

Kalkbrenner. Op. 16, 17, 18, 19, 21, 22; 25, 26, 28, 30, 32, 33, 34, 37, 39, 40, 43, 45, 46, 47, 48, 54, 56, 58, 58, 60, 64, 68, 72, 79, 94, 95, 97, 98, 100, 101, 102, 103.

Achetés par A. Petit.

Czerni. Premier et deuxième Décameron à deux et à quatre mains.
— Op. 161. 48 études.
— Op. 172 Grande sonate à quatre mains.
Garnier. Méthode de hautbois.

Opéras et Concerts de la semaine.

OPÉRA. — Lundi, Guillaume-Tell, Nathalie. — mercredi, la Muette. — Vendredi, le Comte Ory, la Somnambule.

OPÉRA-COMIQUE. — Dimanche, une Bonne Fortune, le Pré-aux-Clercs et l'Aspirant. — Lundi, les Deux Mousquetaires, le Dilettante et le Pré. — Mardi, Lestocq. — Mercredi, Ludovic et la Dame Blanche. — — Jeudi, Lestocq. — Vendredi, les deux Mousquetaires, la Dame Blanche et une Bonne Fortune. — Samedi, Lestocq.

THÉATRE NAUTIQUE. — Mardi, jeudi et samedi, Guillaume-Tell.

CONCERTS. — Champs Élysées et Jardin Turc, tous les jours concert.

Ci-joint un supplément contenant : la Mer, *Lied*, paroles de M. Nougier, musique de Dessauer.

MM. Les abonnés, dont l'abonnement finit le 30 juin, sont priés de le renouveler s'ils ne veulent pas éprouver de retard dans l'envoi du Journal. MM. les libraires, marchands de musique et tous les bureaux de messageries en province acceptent les abonnemens sans augmentation de prix.

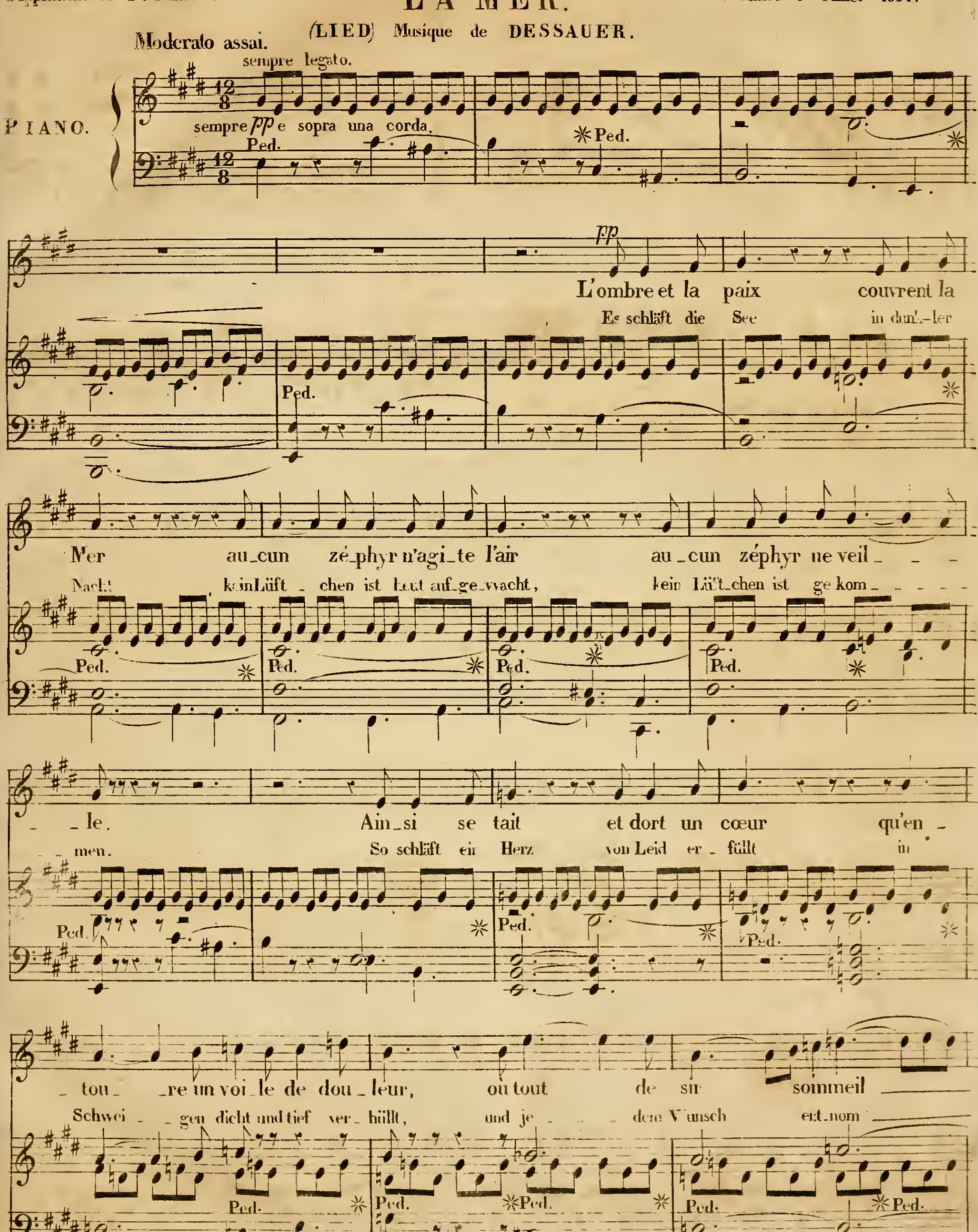
Gérant, MAURICE SCHLESINGER.
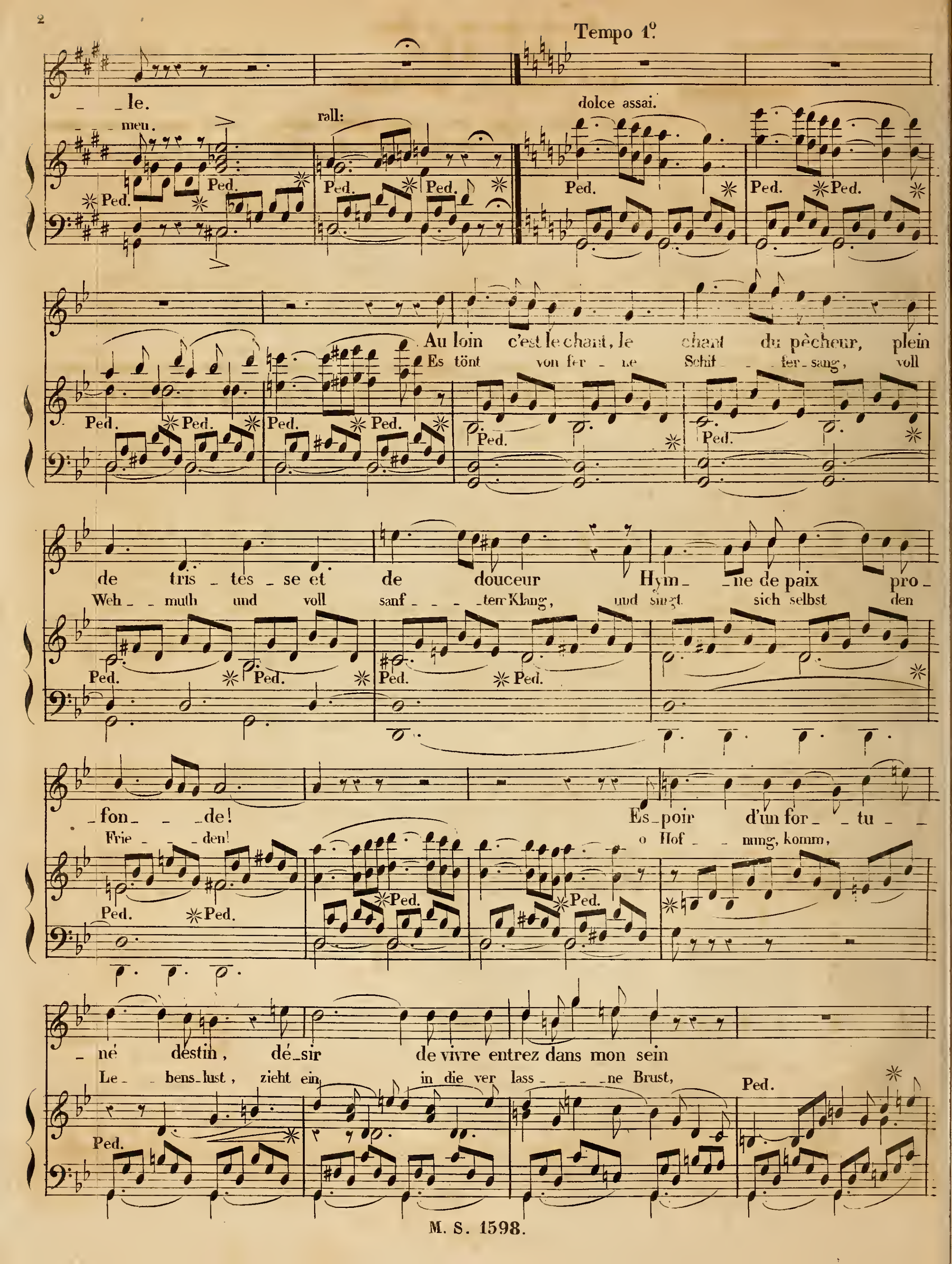
Paris. — Imprimerie d'ÉVERAT, rue du Cadran, n° 16.

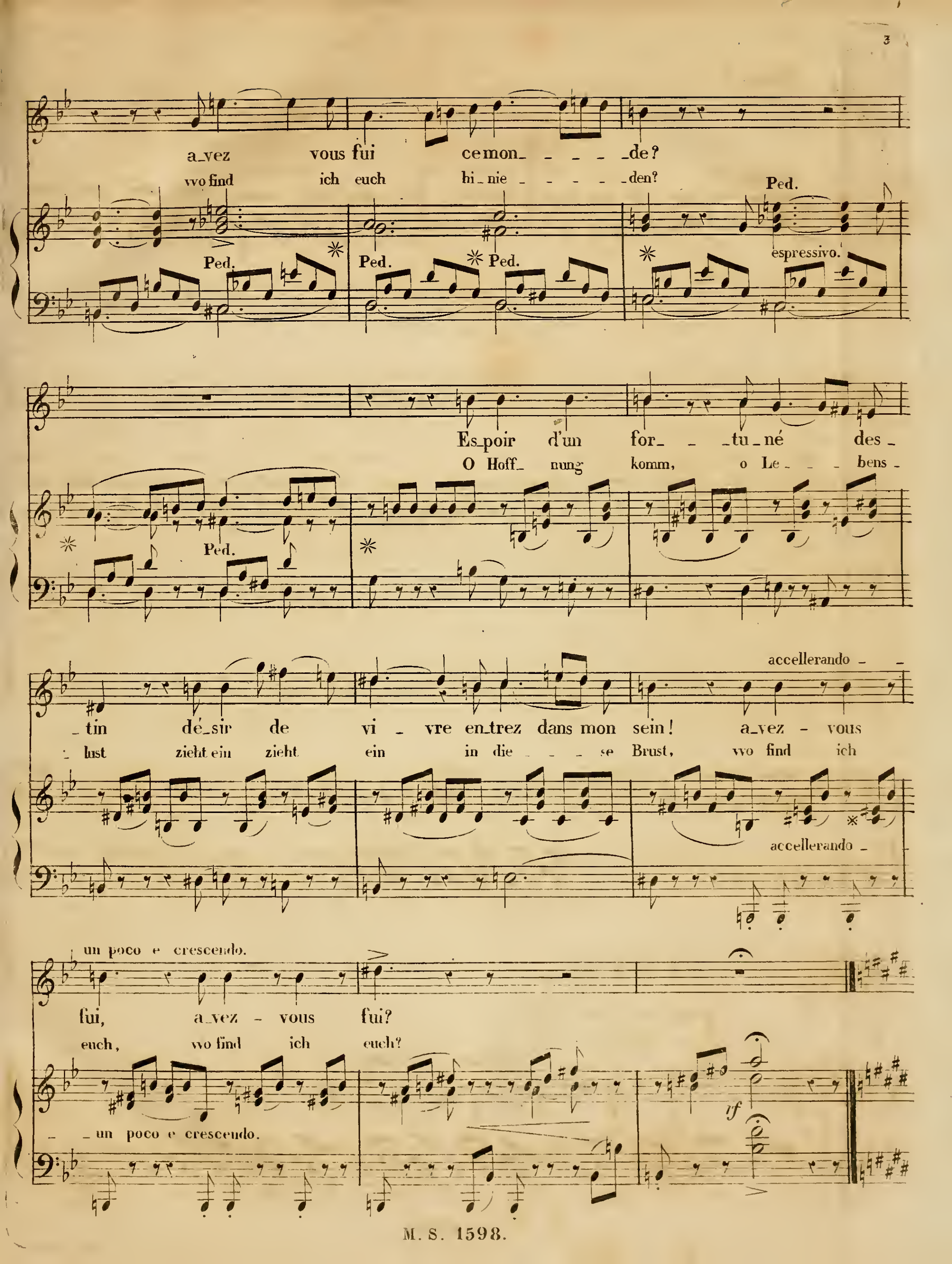
Gazette Musicale de Paris.
Supplément au 27e Numéro. 1e année 6 Juillet 1834.

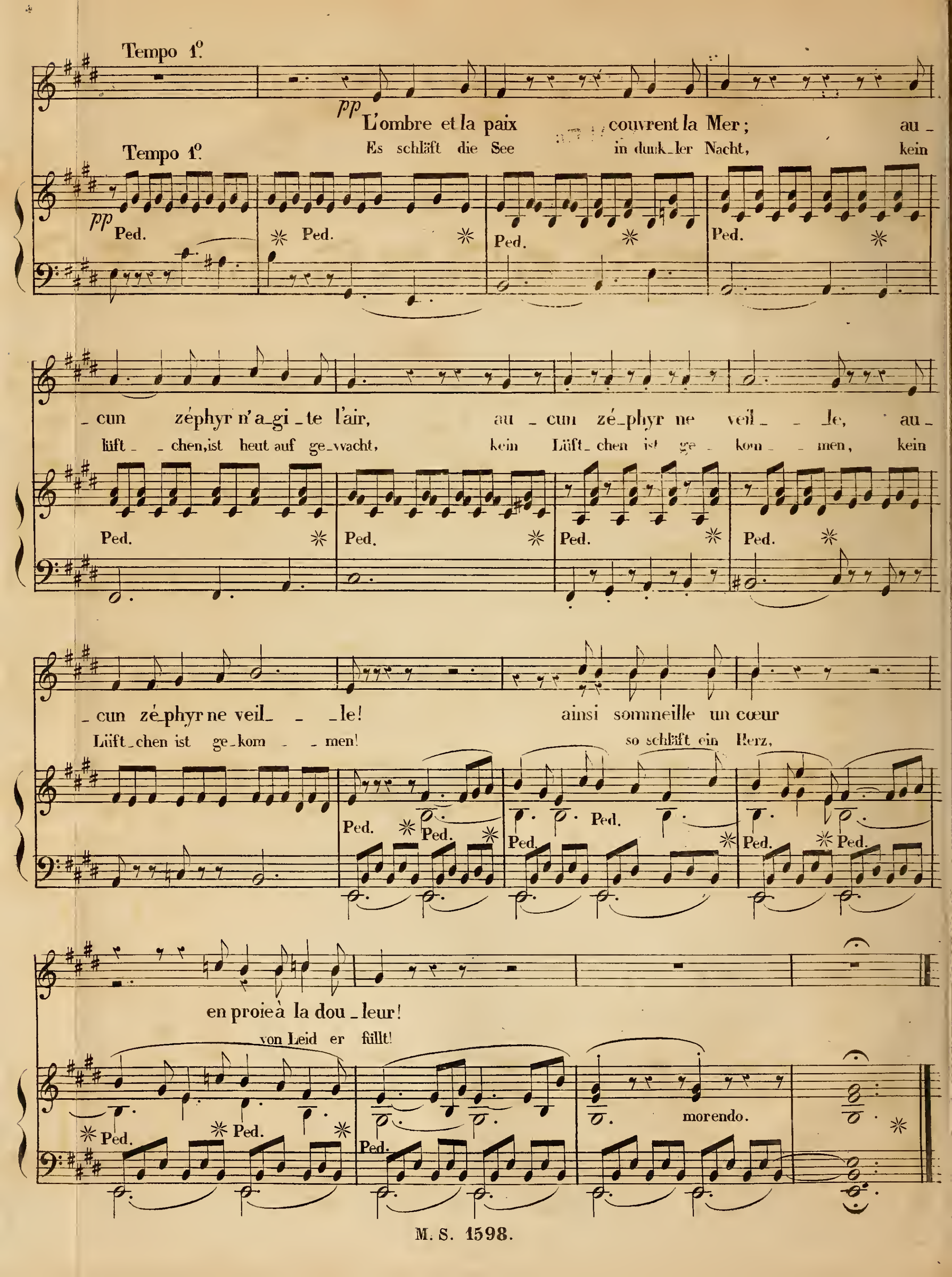
LA MER.

(LIED) Musique de DESSAUER.




Tempo 1º
_ _le.
_ _ meu.
rall:
dolce assai.
Ped.
Au loin c'est le chant, le chant du pêcheur, plein
Es tönt von fer _ ne Schif _ _ fer_sang, voll
de tris _ tes _ se et de douceur Hym_ _ne de paix pro_
Weh_ _muth und voll sanf_ _ _ter Klang, und singt sich selbst den
fon _ _de!
Frie_ _ _den!
Es_poir d'un for_ _tu_ _
o Hof_ _nung, komm,
_ né destin, dé_sir de vivre entrez dans mon sein
Le_ _bens_lust, zieht ein in die ver lass_ _ _ne Brust,


a_vez vous fui ce mon_ _ _ _ _de?
wo find ich euch hi_nie _ _ _ _ _den?
Ped.
espressivo.
Es_poir d'un for_ _tu_né des_
O Hoff_ nung komm, o Le_ _ _ bens_
_tin dé_sir de vi _ vre en_trez dans mon sein! a_vez - vous
lust zieht ein zieht ein in die _ _se Brust, wo find ich
accellerando
fui, a_vez - vous fui?
euch, wo find ich euch?
un poco e crescendo.
rf


Tempo 1º
pp
L'ombre et la paix couvrent la Mer; au_
Es schläft die See in dunk_ler Nacht, kein
Tempo 1º
pp
Ped.
_cun zéphyr n'a_gi_te l'air, au_cun zé_phyr ne veil_ _le, au_
lüft_ _chen, ist heut auf ge_wacht, kein Lüft_chen ist ge_ kom_ _men, kein
_cun zé_phyr ne veil_ _ _le!
Lüft_chen ist ge_kom_ _men!
ainsi sommeille un cœur
so schläft ein Herz,
en proie à la dou_leur!
von Leid er füllt!
morendo.

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

1er ANNÉE. N° 28.

PRIX DE L'ABONNEM.		
PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 13 JUILLET 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

EXPOSITION
DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.

(4e ARTICLE.)

Pianos.

Avant d'aborder l'examen des pianos, disons quelquelques mots sur la disposition de la salle qui malheuheureusement n'est pas avantageuse pour les instrumens dont nous allons nous occuper. Si on les envisageait comme meuble de luxe, dont il suffirait de voir l'extérieur, il n'y aurait rien à dire, tout serait bien placé. Mais l'extérieur n'est qu'une partie accessoire d'un instrument de musique; le mécanisme, la qualité du son en font le principal mérite. Pour en juger, il faut pouvoir l'ouvrir, l'essayer; or c'est là précisément à quoi on n'a pas pensé ou pensé trop tard. On avait mal calculé la place qu'il fallait aux facteurs exposans, les pianos sont arrivés en nombre, et force a été de les serrer de manière qu'il fut impossible d'en approcher. Enfin des retardataires sont venus envahir une partie de la place destinée d'abord à la circulation déjà assez restreinte. Tous ces embarras auraient pu être évités, si l'on y avait songé à temps; mais un inconvénient attaché à la construction de la salle même n'en aurait pas moins subsisté, c'est le manque de sonorité. L'entourage de tapis, absorbant le son, est défavorable aux instrumens exposés. Juger d'un piano qu'on n'aurait entendu que là, ce serait juger de la qualité des couleurs qu'on n'aurait vues qu'au crépuscule. Aussi le jury a-t-il reconnu l'impossibilité de faire son examen dans le pavilion même; il a choisi une salle plus convenable au Louvre, et on y a transporté les pianos que les facteurs ont voulu présenter au concours. Nous ne pouvons qu'applaudir à cette mesure, mais nous désirerions qu'à l'avenir on trouvât moyen d'en prévenir la nécessité, en plaçant les instrumens de musique dans un local d'exposition tel que l'exige la nature de ces objets.

La fabrication des instrumens de musique est devenue une branche très-considérable de l'industrie et qui va encore prendre de plus grands développemens; c'est une branche à part, en ce que ses produits ne peuvent s'exposer à la simple vue. Il faudrait destiner aux instrumens une salle particulière qui, répondant aux lois de l'acoustique, put faire ressortir leurs qualités de son. Là les amateurs auraient les moyens de comparaison, et le but de l'exposition d'être un véritable concours, serait atteint pour les facteurs comme il l'a été pour les autres fabricans. Pour mal arranger un chose, mieux vaut ne pas l'arranger du tout; et nous concevrions le dégoût de quelques-uns de nos premiers facteurs qui ne voudraient plus se présenter à une exposition future, si elle se faisait comme celle d'aujourd'hui.

Après avoir indiqué les mesures à prendre pour favoriser les progrès de l'art et de l'industrie qui s'y rattache, il nous semble convenable de constater la marche qu'on a suivi pour arriver à la perfection de l'instrument qui nous occupe.

Celui qui, le premier, plaça sous une corde tendue une touche munie d'une lame de cuivre, ne se doutait guère de l'importance que prendrait dans les siècles suivans une invention si simple dans son origine, et probablement il ne voulait qu'améliorer le monocorde que le déplacement continuel des chevalets rendait d'un

usage incommode. Suivons pas à pas les perfectionnemens pour ainsi dire imperceptibles, les transformations successives de cette idée première.

Dans l'antiquité, le *monocorde* ne servait qu'à mesurer les proportions des sons, et pour cet effet on se servait de chevalets mobiles au moyen desquels on divisait la corde. Dans le moyen âge on le fit servir de plus à régler l'intonation du chant, et c'est alors surtout qu'on reconnut les imperfections de cet instrument, et les premiers efforts tendirent à remplacer par un mécanisme la mobilité des chevalets qu'on ne pouvait déplacer qu'à l'aide des mains. Ce mécanisme ne consista d'abord qu'en de minces morceaux de bois, sur lesquels une lame placée perpendiculairement tint lieu de chevalet. En comprimant cette touche, la lame montait vers la corde et non-seulement opérait la division, produite auparavant par le chevalet, mais la faisait résonner en même temps, et dispensait de la nécessité de la pincer avec le doigt. Ce moyen trouvé, on en tira parti; on augmenta peu à peu le nombre de ces touches, on multiplia les cordes, on plaça le tout dans une petite caisse, et voilà le *clavicorde* inventé, bien petit sans doute, au son bien mince, mais toujours un premier instrument à touches et à cordes. Il conserva d'abord le nom de *monocorde*, preuve évidente de son origine, jusqu'à ce que le nom de *clavicorde* prévalût. Ce fut là l'origine de l'innombrable famille des instrumens à touches qui se sont succédés jusqu'à nos jours, et dont une grande quantité est tombée dans l'oubli (1).

Cependant le besoin de sons plus forts fit bientôt trouver des moyens différens de les produire. On inventa des sautereaux munis de pointes de plume qui pinçaient la corde dont la touche correspondante subissait la pression du doigt. Ces instrumens reçurent le nom d'*épinettes*, à cause de ces pointes ou *épines* qui attaquaient la corde. Le son de ces épinettes, plus fort que celui du clavicorde, était pourtant encore trop faible à côté d'autres instrumens. Pour l'augmenter, on agrandit le volume de la caisse; on la construisit en forme triangulaire, ressemblant à celle de nos pianos à queue, et cet instrument prit alors le nom de *clavessin*. Il fut long-temps le roi des instrumens à touches, et n'a été complétement détrôné que dans la seconde moitié du siècle passé, après avoir lutté en vain contre son successeur, le piano, qui avait sur lui des avantages incontestables. Dépourvu des moyens de nuancer le son, le clavecin n'en rendait que d'uniformes, et le jeu de cet instrument, malgré différens registres et d'autres améliorations qu'on y introduisit, restait sec et monotone. Le piano au contraire permettait au musicien, de varier le degré de la force selon la manière dont il frappait les touches, et même dans son premier état d'imperfection il était, sous ce rapport, bien supérieur au clavecin le plus parfait. Cependant cette supériorité fut assez long-temps à être généralement reconnue, et le piano eut des antagonistes qui, encore en 1763, se moquaient de ce qu'ils appelaient une malheureuse innovation, disant que jamais le *forté-piano* ne pourrait, dans les orchestres, tenir lieu de clavecin, et que son usage ne deviendrait jamais général. Cette prédiction, grace au génie de quelques facteurs habiles de cette époque, s'évanouit bientôt et depuis lors d'innombrables améliorations ont successivement porté cet instrument au degré de perfection où nous le voyons aujourd'hui.

Nous ne ferons pas ici l'histoire du piano; cela nous mènerait trop loin; d'ailleurs nous nous réservons cette tâche pour un travail spécial sur les instrumens à touches. Mais nous ne pouvons nous dispenser de dire quelques mots sur la date de cette invention, pour rectifier les erreurs qui se sont propagées à ce sujet. Ceux qui prétendent que les premiers pianos parurent à la fin du dix-huitième siècle, ou qui, avec l'auteur d'un écrit récemment publié, n'en font remonter l'origine que vers 1775, se trompent grossièrement. D'autres, attribuant cette invention à Godefroy Silbermann, célèbre facteur d'orgues à Freiberg en Saxe, en fixent l'époque vers 1740, c'est encore une erreur. Silbermann fut, il est vrai, un des premiers qui se mirent à fabriquer régulièrement des pianos, mais il n'en est pas lui-même l'inventeur. Avant lui on en avait construit plusieurs dans quelques villes de l'Allemagne sur le modèle de Schrœter. Cet homme ingénieux qui, dans un état continuel de gêne eut durant toute sa vie le malheur de ne pouvoir exécuter ses projets, avait, en 1717, conçu l'idée du piano, et construit deux essais inachevés qu'il présenta en 1721 à l'électeur de Saxe, dans l'espoir d'obtenir les moyens d'exécuter en entier son instrument. Schrœter n'obtint que des promesses, et, décidé enfin à quitter la capitale de Saxe, c'est en vain qu'il réclama ses modèles qu'on avait gracieusement acceptés. Peu de temps après, différens facteurs essayèrent la construction de cet instrument, sans qu'il fût question de Schrœter; chacun se disant lui-même l'inventeur. On trouve

(1) Le *clavicorde* perfectionné existe encore dans quelques contrées du nord de l'Allemagne. En France l'usage s'en est perdu depuis long-temps. Mais il serait inexact de prétendre avec la *Revue Musicale* (tom. VIII, p. 176), que cet instrument n'y a pas été introduit. Il y était connu sous un autre nom; car c'est le *manichordion*, décrit par Mersenne dans son *Harmonie universelle*, liv. III, *des Instrumens*, pag. 114.

à ce sujet des détails étendus dans une longue lettre que Schrœter publia en 1763 pour revendiquer l'honneur de sa découverte. Cette lettre, très-curieuse sous plusieurs rapports, contient en même temps le dessin de l'un de ses modèles. La mécanique, comme on le pense bien, est fort simple; le marteau se mouvant sur une espèce de goupille, était poussé vers la corde par un pilote perpendiculaire à la touche. L'autre modèle est remarquable en ce que son système de construction consistait à placer *les marteaux en-dessus des cordes*. L'auteur n'en donne pas le dessin, disant qu'il avait depuis long-temps abandonné lui-même cette idée, à cause des imperfections résultant du peu de solidité des *ressorts destinés à relever les marteaux des cordes*, et à cause de la difficulté de remonter les cordes cassés et d'accorder l'instrument. Aussi les imitateurs de Schrœter s'en tirent-ils au système ordinaire des marteaux placés en-dessous, système qui a prévalu fort long-temps. De nos jours quelques facteurs de Vienne ont repris le système des *marteaux en-dessus*, sans être plus heureux dans leurs tentatives que le facteur Hillebrand (1) en 1783. Il était réservé à M. Pape, de triompher de toutes les difficultés que présente cette construction.

Revenons un moment à Schrœter pour examiner si l'invention du piano lui appartient réellement. On lui a contesté ce mérite, on l'a même accusé de plagiat, en citant un essai fait avant lui en Italie, et dont on lui supposait la connaissance. En effet, un Italien, Bartolommeo Cristofali de Padoue, avait antérieurement imaginé de substituer des marteaux aux sautereaux du clavecin. En 1711, il avait construit trois de ces instrumens, et un journal italien de cette année publia une description de la nouvelle invention d'un *gravicembalo col piano e forte*. Il s'y trouve ajouté un dessin dont la comparaison avec celui de Schrœter permet de croire que celui-ci ne l'a pas connu. Les professeurs italiens s'opposant aux instrumens de Cristofali, son invention n'obtint pas de succès et fut complétement oublié. Ce ne fut qu'environ cinquante ans plus tard que des pianos-forté, venant de l'Allemagne, s'introduisirent en Italie et s'y répandirent de même qu'en Angleterre et en France. Les premiers instrumens de ce genre ayant été construits sur le modèle de Schrœter, on a pu lui accorder le titre d'inventeur, bien qu'il soit juste de reconnaître qu'à Cristofali appartient l'idée première de substituer des marteaux aux sauteraux.

Quant aux *clavecins a maillets* qu'un facteur de Paris, nommé Marius, présenta en 1716 à l'académie, et dont on trouve les dessins avec la description dans le recueil des *Machines et inventions*, (tom. III, p. 83 — 90.) il suffit de jeter un coup d'œil sur ces dessins pour voir qu'ils n'ont rien de commun avec ceux de Cristofali et de Schrœter. Dans ces essais grossièrement conçus et exécutés, Marius était loin d'égaler le génie de ces deux hommes, et il est certain que ses clavecins sont hors de cause pour l'invention du piano (1).

(1) Dans l'*Almanach musical* de 1783. Part. I, page 51, on trouve la note suivante :

« *Piano-forté composé par M. Hillebrand.* La table harmo-
» nique a toute la longueur et toute la largeur donnée à cet
» instrument. Le clavier est placé sur un plan un peu plus
» élevé que celui sur lequel les cordes sont tendues. *Les mar-*
» *teaux frappent les cordes en-dessus*, *au lieu que dans les*
» *forte-pianos ordinaires les marteaux les frappent en-des-*
» *sous*, etc. »

(1) On lit dans *la Musique mise à la portée de tout le monde*, page 151 et suiv. :

« Déjà, en 1716, un facteur de Paris, nommé Marius, avait
» présenté à l'examen de l'Académie des Sciences deux clave-
» cins dans lesquels il avait substitué des petits marteaux aux
» languettes pour frapper les cordes. Deux ans après, Christo-
» foro, Florentin perfectionna cette invention et fit le premier
» *piano* qui a servi de modèle pour ceux qu'on a faits depuis
» lors; mais il paraît que les premiers essais de ce genre furent
» reçus froidement, car ce n'est que vers 1760 que Stumpf,
» en Angleterre, et Silbermann, en Allemagne, eurent des
» fabriques régulières, et commencèrent à multiplier les pia-
» nos. En 1776, MM. Erard frères fabriquèrent les premiers
» instrumens de cette espèce qui aient été construits en France;
» car jusque-là on avait été obligé de les faire venir de Lon-
» dres. »

Ce passage mérite d'être examiné avec soin. Suivons-l'auteur pas à pas. D'abord, quant à Marius, nous n'insisterons pas sur un passage contradictoire du même auteur dans la *Revue musicale* de 1830 (t. VIII, page 202), où il dit que les *clavecins à maillets* de Marius étaient au nombre de trois. L'un et l'autre est inexact, car Marius présenta *quatre* de ces instrumens, et les dessins de tous les quatre se trouvent ensemble dans le volume des *Mémoires de l'Académie* que l'auteur lui-même a cité.

Quant à *Christoforo Florentin*, c'est Bartolomeo *Cristofali*; il était de Padoue, et non pas Florentin; mais ce fut à Florence qu'il fit son instrument. Ceci ne pouvait être un perfectionnement de l'invention de Marius, parce que Cristofali, au lieu de venir *deux ans après*, était venu cinq ans avant, en 1711. Aussi n'a-t-on qu'à comparer les dessins de l'un et l'autre, pour se convaincre que leur mécanisme n'a pas la moindre ressemblance. L'instrument de Cristofali n'a pas *servi de modèle aux pianos qu'on a faits depuis lors.* C'est le mécanisme inventé par Schrœter, et qui est différent de celui de Cristofali, que les premiers facteurs ont imité.

Quant à Silbermann, sa fabrique est au moins de vingt ans antérieure à 1760. Il *multiplia* dès 1740 les nouveaux instrumens; car déjà en 1747 Frédéric-le-Grand possédait sept *forte-piano*, de sa facture, que ce roi avait payé chacun 700 *thalers* (2,800 francs). Nous pourrions, au reste, nous appuyer sur l'auteur lui-même qui, dans un autre endroit, est parfaitement

Tous les premiers pianos avaient la forme du clavecin, c'est-à-dire, on ne fit d'abord que des pianos à queue. Ce ne fut que vers 1758 que Friederici, facteur d'orgues à Gera, construisit le premier piano en forme carrée. Porr le distinguer du *forté-piano* ou piano à queue, il lui donna le nom de *fort-bien*. Ce nom s'est bientôt perdu pour se confondre avec celui de *forté-piano*, *piano-forté*, ou, comme nous disons plus brièvement, *piano*; mais la chose est restée. Friederici trouva beaucoup d'imitateurs, et les pianos de forme carrée devinrent plus nombreux que les autres (1).

Tous les instrumens ont subi plus ou moins de changemens pour parvenir à l'état où nous les voyons aujourd'hui; mais il n'y en a aucun qui ait donné lieu à autant d'essais de modifications que le piano. Ce serait écrire un gros volume, que d'enregistrer tous ce qu'on a fait à ce sujet; un livre de cette nature serait curieux et utile à la fois. Beaucoup de nos facteurs y trouveraient à des époques reculées leurs découvertes toutes nouvelles; combien de choses tentées et abandonnées il y a long-temps, puis reprises, pour être abandonnées une seconde fois! Nous en avons donné et nous en donnerons encore plus d'un exemple.

Passons à l'exposition :

Dans notre tableau comparatif des expositions précédentes (1) on a vu l'immense progrès, quant au nombre des exposans. Il nous reste à examiner celui des instrumens mêmes. A en croire les annonces brillantes des facteurs de piano, chacun a contribué à avancer son art, chacun a perfectionné quelque chose, ne fût-ce que la forme des X. Il n'y a guère que M. Rogez qui avoue n'avoir rien inventé, et son piano n'en est pas moins bon que ceux de beaucoup de ses confrères moins modestes. Nous ne nous occuperons ici que de ce qui nous semble avoir de l'importance.

Parmi les cinquante-sept facteurs de piano qui se sont présentés cette année, se rangent en première ligne : MM. Érard, Pape et Pleyel. La manufacture d'Érard est la plus ancienne de celles qui existent aujourd'hui. Donnons lui le droit de préséance.

Le mérite de Sébastien Érard est connu; son nom brillera à jamais dans l'histoire des instrumens auxquels il a consacré une vie entière. Si nous lui avons contesté le mérite d'être le premier qui ait construit des pianos en France, nous aimons à reconnaître que le premier, il y

d'accord avec ce que nous venons d'avancer. Car nous lisons dans la *Revue Musicale* de 1830, t. VIII, p. 227 : *Dès 1740, Silbermann et Spaett* (écrivez Spath), *avaient déjà répandu bon nombre de pianos en Allemagne, et les clavecinistes s'étaient hâtés d'adopter ces instrumens*, etc.

Quant à MM. Erard, ils ne sont pas les premiers qui aient fabriqué des pianos en France. On en avait construits à Paris avant eux, quoique en petit nombre. Sans parler ici du *clavecin à marteaux* d'un M. de Virbès, construit en 1770, nous citerons un facteur d'orgues, nommé de l'Épine, qui, en 1772, montra un *forte-piano* de sa facture, enrichi d'un jeu d'orgues, et sur lequel on trouve une notice dans l'Histoire de l'Académie de cette année, t. I, p. 109.

Si, pour soutenir la priorité d'Érard, on nous opposait la *Revue Musicale* de 1830 (t. VIII, page 260), où il est dit que Sébastien Erard fabriquait *dès* 1766 des pianos, dont la bonté lui procura une réputation européenne; il nous serait facile de prouver l'erreur, ou, si l'on veut, la faute typographique de cette date, en citant la *Revue Musicale* de 1831, page 214, qui nous apprend que le jeune Érard arriva à Paris vers 1768, pour se placer chez un facteur de clavecins dont il devint bientôt le premier ouvrier. D'ailleurs en 1766, Sébastien Érard né en 1752, n'avait que 14 ans. Nous ferons encore observer que l'auteur d'un article du *Temps*, réimprimé dans le numéro 24 de la *Revue Musicale*, dit que Sébastien Érard est venu à Paris vers 1775, et que le premier piano sorti de ses ateliers, portait la date de 1778. Comment accorder toutes ces variantes?

(2) Nous nous trouvons ici encore en opposition avec l'auteur déjà cité. Il croit que les pianos carrés ont précédé les pianos à queue. Voici le passage qui se trouve à ce sujet dans son *esquisse de l'histoire du piano* (*Revue musicale de* 1830, tom. VIII, p. 257) : « Les moyens dont on se servit pour donner » au piano l'intensité qui lui manquait, furent de deux sortes. » Pour augmenter la sonorité de l'*épinette*, on avait élargi les » dimensions de l'instrument, et l'on avait fait le *clavecin*; il » en fut de même du piano; après les petits pianos carrés, on » fit des pianos à queue d'une forme à peu près semblable au » clavecin. »

C'est tout-à-fait le contraire de ce qui a eu lieu. La marche du développement du piano est l'inverse de celle du clavecin. Celui-ci doit son origine à l'épinette, dont on augmenta le volume en changeant la forme carrée en forme à queue. Mais quand on inventa le piano, on prit pour point de départ l'instrument alors le plus parfait; c'était le clavecin qu'on voulait perfectionner en lui donnant la qualité de nuancer le son. Aussi n'a-t-on qu'à regarder les dessins, tant de Cristofali, que de Schrœter, sans parler de ceux de Marius, pour se convaincre que tous étaient calculés pour le clavecin ou pour un instrument dont les cordes eussent la direction des touches. Les premiers facteurs de pianos ne pensèrent nullement à la forme carrée. L'histoire, comme on a vu plus haut, nous a conservé le nom du facteur qui l'adopta le premier.

Ce que nous venons de dire rectifie en même temps l'assertion du même auteur (*Revue musicale*. Tom. VIII, p. 258), *que « les premiers pianos à queue furent construits en Angle- » terre.* »

Ce n'est pas dans un but hostile contre un écrivain célèbre à juste titre, que nous avons écrit ces lignes. Nous aimons, plus que tout autre, à reconnaître les grands services que ses nombreuses recherches ont rendu à l'histoire de l'art. Mais nous avons dû relever quelques inexactitudes qu'il serait à craindre de voir adoptées et répandues sous l'appui d'une grave autorité.

(1) Voir le numéro 19 de la *Gazette Musicale*.

a apporté des perfectionnemens remarquables et puissamment contribué à affranchir sa patrie du tribut qu'elle payait à l'étranger. Avant lui le petit nombre des pianos fabriqués en France ne suffisant pas aux amateurs, la plus grande partie venait d'Angleterre et d'Allemagne. Les pianos anglais l'emportaient pour la beauté du son et la solidité; les pianos allemands avaient l'avantage de la facilité du toucher. Réunir ces trois qualités, ce fut là où tendirent tous les efforts de Sébastien. Nous ne passerons pas en revue ce qu'il a fait à ce sujet; ses principales inventions ont été consignées dans un écrit publié par son neveu, et accompagné de dessins sans lesquels les descriptions seraient difficilement comprises. Jamais content de ce que d'autres admiraient comme parfait, Sébastien cherchait toujours de nouveaux perfectionnemens, jusqu'à ce qu'il eût trouvé enfin un mécanisme qui couronna tous ses travaux et dont nous allons parler ici. Ce fut en 1823 qu'il parvint à le construire; il présenta alors à l'exposition un modèle de ce mécanisme qu'on peut nommer un chef-d'œuvre de mécanique et qu'il adopta depuis pour ses instrumens. Il s'était proposé un problème des plus difficiles, c'est de donner au pianiste le moyen de faire parler la touche à tel degré qu'elle fût enfoncée. On sait que dans les autres pianos aussitôt qu'on a comprimé la touche, l'échappement s'opère et le marteau retombe, et que pour faire parler de nouveau la touche, il faut relever le doigt et frapper de nouveau. Dans le nouveau mécanisme d'Érard, le marteau ne retombant qu'en proportion de l'abaissement de la touche, celle-ci parle à des degrés presque imperceptibles de compression et l'on n'a pas besoin d'en relever le doigt entièrement pour la faire répéter (1).

Quant au toucher, la dernière perfection semble ici être atteinte et il sera impossible d'aller au-delà; mais une autre question se présente, c'est celle de la solidité. On a reproché à ce mécanisme d'être trop compliqué pour pouvoir être solide. Nous ne savons pas par expérience, jusqu'à quel point ce reproche est fondé; le temps seul peut en décider.

Les instrumens exposés par M. Pierre Érard qui dirige maintenant l'établissement de son oncle, étaient de toute beauté. Nous ne dirons rien du *piano d'or* avec ses riches peintures et sculptures dans le style de Louis XIV. La description d'un *instrument d'une telle magnificence que la vue seule peut en donner une idée exacte*, est au-dessus de nos forces; d'ailleurs nous tenons peu aux objets de pure curiosité et nous aurions plutôt voulu examiner l'intérieur, chose impossible selon la volonté immuable de l'exposant. Aux autres instrumens l'accès était libre, et, grâce aux soins de les faire jouer tous les jours, nous les avons entendus assez souvent. Malgré l'emplacement peu favorable à la sonorité, ils produisaient beaucoup d'effet.

Nous ne pourrions dire au juste le nombre des pianos exposés par M. Érard; son exposition changeait continuellement d'aspect par l'arrivée de nouveaux instrumens destinés à remplacer ceux qu'on retirait. Voici ce que nous avons successivement remarqué :

Deux pianos à queue, l'un simple dans le goût des meubles du jour, l'autre en style gothique;

Un grand piano vertical à six octaves et demie;

Un piano de nouvelle forme pour remplacer le piano carré dans un salon.

Ces instrumens avaient tous le nouveau mécanisme. Les autres étaient à échappement ordinaire perfectionné.

Deux pianos carrés, l'un à trois, l'autre à deux cordes;

Trois pianos droits dont deux à cordes verticales, l'un à cordes obliques. Ce dernier était le seul à sept octaves; tous les autres n'avaient que six octaves et demie, et nous aurions voulu féliciter M. Érard de ne pas avoir fait cette concession a un abus, qu'un facteur-pianiste s'obtine à répandre par ses instrumens et ses compositions. Nous y reviendrons plus tard.

Il serait difficile de choisir parmi ces pianos, rivalisant tous par le fini du travail et des qualités supérieures. Notre éloge se bornera à dire que tous étaient dignes du nom de leur facteur.

A côté d'Érard se trouvait M. Pape.

Depuis douze ans environ qu'il a fondé son établissement, ce facteur distingué s'est livré aux améliorations de ses instrumens avec une persévérance qui lui a fait obtenir les plus heureux résultats, mais surtout depuis 1827 époque où il abandonna le mécanisme ordinaire pour lui substituer un mécanisme inverse.

On a vu plus haut qu'à la naissance même du piano, Schrœter avait déjà proposé deux systèmes, l'un de marteaux placés en-dessous, l'autre de marteaux en-dessus, et que ce fut le premier qui, seul prévalut. On a vu que le système des cordes frappées en-dessus pendant longtemps a été repris avec peu de succès. Nous ignorons, si M. Pape a eu connaissance de ces essais, ou s'il doit cette idée à ses propres investigations. Quoi qu'il en soit, le mérite d'avoir complétement réussi où ses prédécesseurs

(1) Voyez la description de ce mécanisme dans la notice que vient de publier M. P. Erard, *sur les perfectionnemens apportés à la fabrication des pianos*, etc. Il est à regretter que cette notice ne donne pas de dates précises. Les époques des inventions de Sébastien n'y sont que vaguement indiquées. Il nous semble cependant que l'auteur, plus que tout autre, devait être à même de fournir à ce sujet des renseignemens exacts.

avaient échoué, est assez grand pour qu'il puisse sans regret abandonner celui de la priorité.

On conçoit que le mécanisme de M. Pape devait être plus compliqué que le mécanisme ordinaire. Dans celui-ci le marteau, après avoir frappé la corde, retombe par son propre poids. Dans le nouveau mécanisme, au contraire, le marteau frappant du haut en bas, il faut un moyen quelconque pour le relever après le coup. L'emploi d'un contre-poids, essayé par quelques facteurs, rendait la touche lourde et difficile, de sorte que la répétition accélérée d'une note était presque impossible. Des ressorts avaient, outre les mêmes inconvéniens, celui de s'user, de perdre de leur élasticité, et de rendre alors le clavier inégal, défaut plus grand même que la lourdeur. Cependant il fallait opter entre ces deux moyens. M. Pape s'est décidé pour les ressorts qui disposés par lui d'une manière ingénieuse ne sont plus assujétis à s'affaiblir et ont la force nécessaire à leur fonction sans alourdir le clavier. Les touches des pianos construits d'après le système de M. Pape, parlent avec beaucoup de précision et avec assez de facilité. Il en garantit la solidité et un succès complet a couronné ses travaux.

Ce qui fit persister M. Pape dans ses recherches pour ce système, ce furent les avantages qu'il lui reconnut, et qui consistent dans une harmonie plus forte et plus sonore, dans la suppression du barrage en fer, et enfin dans le maintien plus sûr de l'accord.

M. Pape a exposé cinq instrumens très beaux : un piano à queue, un vertical, deux pianos carrés et un d'une nouvelle construction en forme ovale. Dans ces pianos le nouveau mécanisme est disposé de différentes manières pour montrer les diverses applications dont il est susceptible. L'attention des amateurs se portait sur le piano ovale, petit meuble d'une élégante simplicité dont le son, malgré le local défavorable, avait une puissance étonnante en égard au volume de l'instrument. Nous aimons à féliciter M. Pape de ses succès.

La manufacture de MM. Pleyel, aujourd'hui une des plus considérables, a été établie, nous croyons, en 1809; mais ce n'est que depuis 1827 qu'elle a pris un développement rapide et prodigieux. N'occupant alors que trente et quelques ouvriers, elle en a depuis augmenté le nombre a plus de deux cent cinquante, qui confectionnent plus de mille pianos par an. Un tel succès ne peut être dû qu'à une qualité supérieure de ses instrumens.

Le mécanisme anglais, comme nous l'avons déjà dit, était toujours renommé pour sa solidité, mais l'inconvénient de rendre la touche difficile à manier, s'opposait beaucoup à son succès dans d'autres pays que l'Angleterre. Le clavier, il est vrai, parle avec précision, mais pour le faire parler, il faut une main vigoureuse qui n'est pas le partage de tout artiste ou amateur. Adopter ce mécanisme pour des instrumens français, c'était se mettre dans la nécessité de le perfectionner : voilà ce qu'ont tenté MM. Pleyel, et en quoi ils ont parfaitement réussi. Leurs pianos, rivalisent pour le son avec les meilleurs pianos anglais, et leur sont supérieurs pour la facilité de la touche.

Depuis quelques années, MM. Pleyel ont introduit plusieurs modifications dans la construction de leurs pianos.

La table d'harmonie, partie la plus importante des instrumens parce que c'est d'elle que dépend la qualité de son, est quelquefois exposée à se fendre ou à se gercer. Pour prévenir cet accident, on a imaginé de la doubler. Le premier, que nous sachions qui ait eu cette idée, fut un facteur de Brunswick, nommé Lemme(1) qui, devant, en 1771, envoyer un piano à Batavia, craignit qu'une table ordinaire ne pût résister aux variations de la température dans un si long voyage. Il colla deux tables en bois de sapin l'une sur l'autre, de manière à ce que les fibres de chacune, posées transversalement, se prêtassent une résistance mutuelle. Depuis lors plusieurs facteurs ont suivi ce procédé. MM. Pleyel, voulant donner à leurs tables d'harmonie le plus de solidité possible, ont, depuis 1830, adopté un mode de placage en bois d'acajou ou autre. Tous leurs instrumens, confectionnés depuis, tant pianos que harpes, en sont munis, et un grand nombre de pianos, expédiés pour l'Amérique, leur ont prouvé jusqu'ici la bonté de leur procédé.

MM. Pleyel ont exposé six pianos d'un extérieur élégant et d'une excellence qualité :

Un piano à queue à sept octaves, dont la construction intérieure est en fer fondu, et le sommier prolongé aussi en fer.

Deux pianos carrés de six octaves et demi, le sommier également prolongé en fer. Tous les pianos carrés sont sur des X à bascule qui maintiennent l'instrument toujours d'à-plomb, et l'usage de ces X devient général depuis l'expiration du brevet, que MM. Pleyel avaient pris pour cette invention. Deux petits pianos verticaux, appelés *pianino*, genre d'instrument dont la construction diffère des *pianos droits*, et qui a été importé d'Angleterre en 1830. Ces instrumens d'un petit volume, se recommandent par la qualité du son.

Un grand piano vertical à deux cordes et six octaves

(1) C'était le grand père du facteur Lemme, de Paris, qui vient de mourir le 5 de ce mois.

et demie. Il a une construction particulière en ce que les cordes et la mécanique sont placés derrière la table d'harmonie, qui renvoie ainsi directement le son en dehors.

En général on ne saurait trop multiplier les essais pour la construction et le placement de la table d'harmonie. C'est là qu'il y a encore des découvertes à faire. L'acoustique est en arrière pour la théorie; la pratique ne marche qu'en tâtonnant, et c'est ainsi qu'elle a trouvé la plupart de ses résultats.

Après avoir terminé la revue de ces célèbres facteurs, on demandera sans doute, auquel des trois nous accordons la préférence. A cette question embarrassante, nous répondrons, qu'ici bas toute perfection n'est que relative et qu'une perfection absolue ne sera jamais le partage d'aucun artiste. Des routes différentes peuvent conduire au même but; il est bon que chacun poursuive la sienne. Il serait malheureux que tous les facteurs construisissent leurs instrumens sur le même système, car leur art deviendrait bientôt stationnaire, tandis que la divergence de principes est une riche source de progrès.

(La suite à un numéro prochain.)

Réponse de Paganini.

On lit dans l'*Annotateur de Boulogne :*

Attaqué de la manière la plus grave par un article de votre dernier numéro, je dois vaincre ma répugnance à parler de moi au public, en vous témoignant d'abord mon étonnement de vous voir accueillir une diatribe contre moi, dont vous ne connaissez pas la vie, sans avoir préalablement pris de serieuses informations sur les faits qui me sont imputés. Depuis long-temps je suis habitué à voir la plus basse calomnie servir d'escorte à tous mes voyages et d'accompagnement obligé aux applaudissemens que j'ai eu l'honneur de recueillir partout : mes moindres actions ont été dénaturées; ma vie privée a été indignement travestie par l'envie acharnée, et de dégoûtans et absurdes romans accrédités comme de l'histoire, avec une incroyable facilité. Je ne réclame point : je me console en regardant au dedans de moi; puisse chacun en faire autant avec le même calme!

Mais accusé d'être le ravisseur d'une jeune personne de seize ans, mon honneur noirci m'impose la tâche pénible, mais nécessaire, de ramener les faits à la vérité.

Levant le voile de l'initiative W....., que votre ménagement a réservé pour mon calomniateur, quand vous me nommez tout entier, je vais à mon tour montrer M. Watson sous quelques-unes de ses faces hideuses.

M. Watson, accompagné d'une miss Wells, qui n'est pas sa femme, et de miss Watson, sa fille, avait fait avec moi un traité pour donner ensemble des concerts. Ce traité, qui n'a point ruiné M. Watson, parce que depuis long-temps il l'était, a toujours été exécuté par moi, non-seulement avec fidélité, mais encore avec une grande abnégation de mes propres intérêts. Pendant mon dernier voyage à Londres, j'ai dû prendre à ma charge les dépenses d'hôtel qu'il devaient être payées en commun. Après compte réglé, j'ai fait à Watson remise de 50 liv. sterl. qui me redevait. Mis en prison par ses créanciers, pour la quatrième fois depuis cinq ans, j'ai fourni de ma poche 45 liv. pour le rendre à la liberté. Je m'étais, par mon traité, réservé le droit de donner un concert d'*adieux* à mon bénéfice; mais, sur sa prière, après sa sortie de prison, j'y renonçai pour en donner un au nom de sa fille, afin que ses créanciers ne vinssent pas prendre la recette, me réservant seulement 50 liv.; sa fille lui remit 120 liv., produit net de ce concert. Telle fut, monsieur, ma manière d'agir envers Watson, dont les antécédens, que je n'ai connus que trop tard, indiquent si bien le caractère. En effet, un homme qui, depuis quinze ans, laisse languir dans la misère sa femme légitime à Bath, éloigne de sa maison un fils dont la mère saluait la mort comme un bienfait qui lui dérobait l'infamie de son père; qui accable des traitemens les plus inhumains sa fille, devant laquelle il se livre à tous les désordres d'une vie licencieuse; cet homme, dont je n'offre ici qu'une faible esquisse, mérite-t-il la moindre considération et le crédit que vous accordez à ces récits calomnieux que vous appellez des *renseignemens officiels?*

J'arrive à l'accusation d'enlèvement, par laquelle on veut faire croire qu'une amourette est la raison qui a décidé miss Watson à venir me rejoindre à Boulogne.

Reconnaissant à cette jeune personne de grandes dispositions pour la musique, dont son père était hors d'état de tirer parti, je lui proposai d'en faire mon élève et l'assurai qu'après trois ans d'études elle serait en état, par son talent, de se procurer une existence indépendante et le moyen d'être utile à sa famille, surtout à sa malheureuse mère. Mes propositions, tantôt rejetées, tantôt acceptées avec de grandes démonstrations de reconnaissance, demeurèrent finalement sans résultat. Je quittai l'Angleterre, renouvelant à Watson mes offres en faveur de sa fille.

Miss Watson, âgée de 18 ans, et non de 16, avait déjà commencé la carrière du théâtre où elle pouvait espérer des succès; mais les vues intéressées de son père, sacrifiant son avenir au présent, s'arrangeaient mieux de son séjour chez lui, où les plus indignes traitemens

la payaient de son concours dans les concerts, où les plus rudes travaux du ménage la mettaient dans une position pire que la dernière des servantes, obligée qu'elle était d'obéir aux volontés de miss Wells, maîtresse de son père.

Lassée enfin de tant d'avanies, de tant de scandales, c'est pour s'y dérober qu'elle s'est enfuie de la maison paternelle, et que, se rappelant les propositions que j'avais faites à son père, elle venait *de son propre mouvement*, demander protection à celui dont les conseils et la bienveillance lui faisaient espérer un meilleur avenir.

Je n'ai donc point enlevé miss Watson, ainsi que la fourberie de son père a osé m'en accuser, et si j'avais eu cette intention coupable, rien ne m'eût été plus facile, car pendant que Watson était en prison, d'où ma libéralité l'a fait sortir, sa fille était libre et seule, miss Wells quittant sa maison toutes les nuits pour aller rejoindre le prisonnier... Mais j'ai le courage de l'avouer, miss Watson était sûre de trouver en moi le protecteur qu'elle pouvait chercher et l'assistance que lui refusait l'auteur de ses jours.

En cela, monsieur, j'obéis à une impulsion de bienfaisance et de générosité qui mériterait, au lieu de blâme et d'une lâche accusation, l'éloge des ames honnêtes, seules capables d'apprécier une bonne action. A ceux qui y voient du libertinage et des sentimens honteux, pitié et mépris!

Maintenant, monsieur, d'après cet exposé, pensez-vous consciencieusement qu'une jeune personne, maltraitée par son père et par une étrangère qui n'a aucun droit sur elle, dût supporter toujours le fardeau d'une existence aussi indigne? Miss Watson n'est-elle pas excusable de s'éloigner d'un séjour de désordres et de dépravation? Et ne voyez-vous pas qu'en venant ici sans pudeur, en compagnie de sa complice, miss Wells, pour reprendre sa fille, M. Watson insultait encore cyniquement à la morale publique, sous l'apparence de faire valoir ses droits de père.

Pour en finir, monsieur, avec cette triste affaire, je proclame à haute voix que ma conduite a été sans reproche, mes vues honnêtes, désintéressées et conformes aux idées de morale et de religion qui prescrivent secours et protection à l'opprimé. Aussi aucune pensée ne trouble ma conscience dans tout ce qui s'est passé à l'égard de cette jeune personne, digne d'un autre sort que celui qu'elle subit. Je me sens, au surplus, assez fort pour rester au-dessus de tout ce que la mauvaise foi et la méchanceté peuvent essayer encore contre un homme dont quelque gloire et de lâches persécutions semblent disputer la vie, sans jamais abattre son courage. Recevez, etc. N. PAGANINI. »

*** Les mélodies de M. H. Berlioz, dont l'édition était épuisée, viennent d'être réimprimées. Les personnes qui les avaient demandées inutilement chez M. Schlesinger peuvent faire réclamer les exemplaires retenus, ils leur seront remis.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'ÉVERAT, rue du Cadran, n° 16

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

1re ANNÉE. N° 29.

PRIX DE L'ABONNEM.		
PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 20 JUILLET 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

Le Suicide par enthousiasme.

NOUVELLE.

L'enthousiasme est une passion comme l'amour. Le *fait* que nous allons rapporter en fournit une preuve nouvelle. En 1808, un jeune musicien remplissait depuis trois ans, avec un dégoût évident l'emploi de premier violon dans un théâtre du midi de la France. L'ennui qu'il apportait chaque soir à l'orchestre, où il s'agissait presque toujours d'accompagner le *tonnelier*, *le roi et le fermier*, les *pretendus* ou quelque autre partition de la même école, l'avaient fait passer dans l'esprit de la plupart de ses camarades pour un insolent fanfaron de goût et de science, qu'il s'imaginait, disaient-ils, avoir seul en partage, ne faisant aucun cas de l'opinion du public dont les applaudissemens lui faisaient hausser les épaules, ni de celles des artistes qu'il avait l'air de regarder comme des enfans. Ses rires dédaigneux et ses mouvemens d'impatience, chaque fois qu'un pont-neuf se présentait sous son archet, lui avaient fréquemment attiré de sévères réprimandes de la part de son chef d'orchestre, auquel il eût depuis longtemps envoyé sa démission, si la misère, qui semble presque toujours choisir pour ses victimes des êtres de cette nature, ne l'avait irrévocablement cloué devant son pupitre huileux et enfumé. Adolphe D*** était, comme on voit, un de ces artistes prédestinés à la souffrance qui, portant en eux-mêmes un idéal du beau, le poursuivent sans relâche, haïssant avec fureur tout ce qui n'y ressemble pas. Gluck, dont il avait copié les partitions pour mieux les connaître, et qu'il savait par cœur, était son idole. Il le lisait, jouait et chantait à toute heure. Un malheureux amateur auquel il donnait des leçons de solfége, eut l'imprudence de lui dire un jour que ces opéras de Gluck n'étaient que des cris et du plain-chant; D***, rougissant d'indignation, ouvre précipitamment le tiroir de son bureau en tire une dixaine de cachets de leçons, dont l'amateur lui devait le prix, et les lui jetant à la tête : « Sortez de chez moi, » dit-il, je ne veux ni de vous ni de votre argent, et » si vous osez repasser le seuil de ma porte, je vous » jette par la fenêtre. » On conçoit qu'avec une pareille tolérance pour le goût des élèves, D*** ne dut pas faire fortune en donnant des leçons. *Spontini* était alors dans toute sa gloire. L'éclatant succès de la *Vestale*, annoncé par les mille voix de la presse, rendait les dilettanti de chaque province jaloux de connaître cette partition tant vantée par les Parisiens, et les malheureux directeurs de théâtre s'évertuaient à tourner, sinon à vaincre, les difficultés d'exécution et de mise en scène du nouvel ouvrage. Celui de D***, ne voulant pas rester en arrière du mouvement musical, annonça bientôt à son tour que la *Vestale* était à l'étude. D***, exclusif comme tous les esprits ardens auxquels une éducation solide n'a pas appris à motiver leurs jugemens, montra d'abord une prévention défavorable à l'opéra de Spontini, dont il ne connaissoit pas une note « On prétend que c'est un » style nouveau, plus mélodique que celui de Gluck : » tant pis pour l'auteur, la mélodie de Gluck me » suffit; le mieux est ennemi du bien. Je parie que » c'est détestable. » Ce fut en pareilles dispositions qu'il arriva à l'orchestre le jour de la première répétition générale. Comme chef de pupitre, il n'avait pas été tenu d'assister aux répétitions partielles qui avaient

précédé celle-là, et les autres musiciens, qui, tout en admirant *Lemoine*, trouvaient néanmoins *Spontini* fort beau, se dirent à son arrivée : « Voyons ce que va dé» cider le grand Adolphe. » Celui-ci répéta sans laisser échapper un mot, un signe d'admiration ou de blâme. Un étrange bouleversement s'opérait en lui. Comprenant bien dès la première scène, qu'il s'agissait là d'une œuvre haute et puissante, que *Spontini* était un génie dont il ne pouvait méconnaître la supériorité, mais ne se rendant pas compte cependant de ses procédés, tout nouveaux pour lui, et qu'une mauvaise exécution de province rendait encore plus difficiles à saisir, D*** emprunta la partition, en apprit les paroles, étudia un à un l'esprit, le caractère de chaque personnage, et se jetant ensuite dans l'analyse de la partie musicale, suivit ainsi la route qui devait l'amener à une connaissance véritable et complète de l'opéra entier. Depuis lors on observa qu'il devenait de plus en plus morose et taciturne, éludant les questions qui lui étaient adressées, ou riant d'un air sardonique quand il entendait ses camarades se récrier d'admiration : « Imbéciles! pensait-il » sans doute, vous êtes bien capables de concevoir un » tel ouvrage, vous qui admirez les *Prétendus*. » Ceux-ci ne doutaient pas, à cette expression d'ironie qui se dessinait sur les traits de D***, qu'il ne fût aussi sévère pour *Spontini* qu'il l'avait été pour *Ansaume* et *Lemoine*, et qu'il ne confondît les trois compositeurs dans la même condamnation. Le final du second acte l'ayant ému cependant jusqu'aux larmes, un jour que l'exécution était un peu moins exécrable que de coutume, on ne sut plus que penser de lui. Il est fou, disaient les uns, c'est une comédie qu'il joue, disaient les autres, et tous, c'est un pauvre musicien. D***, immobile sur sa chaise, plongé dans une rêverie profonde, essuyant furtivement ses yeux, ne répondait mot à toutes ces impertinences; mais un trésor de mépris et de rage s'amassait dans son cœur. L'impuissance de l'orchestre, celle plus évidente encore des chœurs, le défaut d'intelligence et de sensibilité des acteurs, les broderies de la première chanteuse, les mutilations de toutes les phrases, de toutes les mesures, les coupures insolentes, en un mot les tortures de toute espèce qu'il voyait infliger à l'œuvre, devenu l'objet de sa profonde adoration et qu'il possédait comme l'auteur lui-même, lui faisaient éprouver un supplice que je connais fort bien, mais que je ne saurais décrire. Dante seul en eût été capable, en ajoutant exprès un huitième cercle à son enfer. Après le second acte, la salle entière s'étant levée un soir en poussant des cris d'admiration, D*** sentit sa fureur le submerger, et, comme un habitué du parquet, lui adressait plein de joie, cette question banale : « Eh bien ! » monsieur Adolphe, que dites-vous de ça? — Je dis, » lui cria D*** pâle de colère, que vous et tous ceux qui se » démènent dans cette salle, êtes des sots, des ânes, des » brutes, dignes tout au plus de la musique de *Le-* » *moine*, puisque, au lieu d'assommer le directeur, les » chanteurs et les musiciens, vous prenez part en ap» plaudissant à la plus indigne profanation dont on » puisse flétrir le génie. » Pour cette fois l'incartade était trop forte, et, malgré le talent d'exécution du fougueux artiste, qui en faisait un sujet précieux, malgré la misère affreuse où l'allait réduire une destitution, le directeur, pour venger l'injure du public, se vit forcé de la lui envoyer.

D***, contre l'ordinaire des caractères de sa trempe, avait des goûts fort peu dispendieux. Quelques épargnes faites sur les appointemens de sa place et les leçons qu'il avait données jusqu'à cette époque, lui assurant pour trois mois au moins son existence, ammortirent le coup de sa destitution et la lui firent même envisager comme un événement heureux qut pouvait exercer une influence favorable sur sa carrière d'artiste en le rendant à la liberté. Mais le charme principal de cette délivrance inattendue, venait d'un projet de voyage que D*** roulait dans sa tête depuis que le génie de Spontini lui était apparu. Entendre la *Vestale* à Paris, tel était le but constant de son ambition. Le moment d'y atteindre paraissait arrivé, quand un incident que notre enthousiaste ne pauvait prévoir, vint y mettre obstacle. Né avec un tempérament de feu, des passions indomptables, Adolphe cependant était timide auprès des femmes, et à part quelques intrigues, fort peu poétiques avec les princesses de son théâtre, l'amour, l'amour furieux, dévorant, l'amour frénésie, le seul qui put être le véritable pour lui, n'avait point encore ouvert de cratère dans son cœur. En rentrant un soir chez lui, il trouva le billet suivant :

« Monsieur, s'il vous était possible de consacrer quelques » heures à l'éducation musicale d'une élève, assez forte déjà » pour ne pas mettre votre patience à de trop rudes épreuves, » je serais heureuse que vous voulussiez bien disposer en ma fa» veur. Vos talens sont connus et apréciés, beaucoup plus peut» être que vous ne le soupçonnez vous-même ; ne soyez donc » pas surpris si, à peine arrivée dans votre ville, une parisienne » s'empresse de vous confier la direction de ses études dans » le bel art que vous honorez et comprenez si bien.

HORTENSE N***.

Le mélange de flatterie et de fatuité; le ton à la fois dégagé et engageant de cette lettre excitèrent la curiosité de D***, et au lieu d'y répondre par écrit, il réso-

lut d'aller en personne remercier la Parisienne de sa confiance, l'assurer qu'elle ne le *surprenait* nullement, et lui apprendre que, sur le point de partir lui-même pour Paris, il ne pouvait entreprendre la tâche sans doute fort agréable qu'elle lui proposait. Ce petit discours, répété d'avance avec le ton d'ironie qui lui convenait, expira sur les lèvres de l'artiste en entrant dans le salon de l'étrangère. Sa grâce originale et mordante, sa mise élégante et recherchée; ce je ne sais quoi enfin qui se fascine dans la démarche, dans tous les mouvemens d'une beauté de la Chaussée-d'Antin, produisirent tout leur effet sur Adolphe. Au lieu de railler, il commençait à exprimer sur son prochain départ des regrets dont le son de sa voix et le trouble de toute sa personne décelaient la sincérité, quand madame N***, en femme habile, l'interrompit : « Vous partez, monsieur? oh! » mon Dieu! j'ai été bien inspirée de ne pas perdre de » temps. Puisque c'est à Paris que vous allez, commen- » çons nos leçons pendant le peu de jours qui vous res- » tent; immédiatement après la saison des eaux, je re- » tourne dans la capitale où je serai charmée de vous » revoir et de profiter alors plus librement de vos con- » seils. » Adolphe, heureux intérieurement de voir les raisons dont il avait motivé son refus si facilement détruites, promit de commencer le lendemain, et sortit tout rêveur; ce jour-là il ne pensa pas à la Vestale.

(La suite à un numéro prochain.)

Sur les Quintes et les Octaves cachées.

Outre la théorie sur les quintes et octaves visibles celles sur les quintes et les octaves cachées s'est acquis une célébrité toute particulière, sans que pourtant l'importance qu'on a donnée à cette question fût de nature à mettre sous un jour des plus brillans le bon sens qui a dirigé les recherches musicales. En effet, si la théorie des quintes et des octaves cachées n'est en elle-même que le développement extrême de celle des quintes visibles, et si, comme la première, elle repose sur le même principe erronné de l'uniformité dans le mouvement des parties, principe au moins fort incomplet et d'une vérité toute partielle, nous pouvons naturellement en conclure que les principes par nous précédemment établis devront nous apparaître aujourd'hui avec un nouveau degré de clarté et d'évidence.

Dans les numéros 8, 9 et 12 de la Gazette Musicale, je crois avoir démontré que les théories établies sur les quintes et les octaves visibles reposent sur des bases inexactes et j'espère avoir réussi à présenter la question sous le jour qui lui convient réellement; ce que j'ai dit à cette occasion doit s'appliquer avec une complète anologie à ce qui me reste à dire au sujet des quintes et octaves cachées. Je livre donc à mes lecteurs le résultat de mes recherches; puisse cette question si fameuse leur paraître aussi simple qu'elle est en effet.

Ce qui doit nous occuper avant tout, c'est d'apprendre à connaître le théorème des quintes et octaves cachées tel qu'il a été traité jusqu'à ce jour par les divers théoriciens, en déclarant jusqu'à quel point, d'après nos principes déjà émis, nous partageons ou nous récusons l'autorité des maîtres. Il devra donc nous suffire de nous reporter d'une manière générale à l'opinion des Koch et de Turk comme représentans de l'ancien système ou de l'école de Bach, et à celle de Gottfried Weber comme le représentant ou plutôt le créateur d'une nouvelle théorie.

Koch, dans son dictionnaire de musique explique sa théorie à peu près en ces termes :

« Les quintes et les octaves cachées sont celles qui, dans la » marche de deux parties vers une consonnance parfaite, se » laissent apercevoir alors seulement qu'on remplit l'espace » existant entre cette consonnance et l'intervalle qui la précède » (autrement dit lorsqu'on se figure cet espace rempli, voyez » le tableau, fig. 1). De semblables quintes ou octaves sont dé- » fendues dans les parties extérieures; mais si la partie du dessus monte ou descend d'un degré, et que la basse au contraire » procède par quarte ou par quinte (Voir le tableau, fig. 2, » elles sont alors permises sans aucune exception.

Turk dit (page 87 de sa méthode sur la basse fondamentale, quatrième édition) :

« Outre les quintes et les octaves visibles, il en est encore » d'autres qu'on appelle cachées. Il est vrai que ces dernières » ne sont point entendues; mais cependant une oreille bien » exercée les sent aisément ou, tout au moins, ou se figure voir » ces quintes ou ces octaves cachées et les entendre réellement.

» Ces quintes et octaves produisent au moins en partie un » effet désagréable; aussi ne sont-elles pas permises si ce n'est » en cas de nécessité absolue. Il faut surtout les éviter sur les » notes principales. On peut toujours les introduire au moyen » des notes de passage et dans ce cas, il serait fort difficile de » de les éviter d'une manière convenable. »

Türk parle ensuite de quintes et octaves cachées semblables à celles dont a parlé Koch, et qu'il est inutile de citer ici une seconde fois.

Les lecteurs auront déjà remarqué le vague et l'entière absence de logique véritable qui caractérisent les théories établies par ces deux professeurs, et adoptées depuis par la foule. Ces défauts paraîtront encore plus frappans lorsque j'aurai exposé le système de G. Weber, dont les principes sur cette matière font du moins honneur à son esprit logique, et suivant lequel le nombre des quintes impropres ou cachées va presque à l'infini. Weber distingue spécialement les espèces suivantes: A. *Les quintes interrompues par des silences.* (Voyez le

tableau, fig. 3.) Il va même jusqu'à indiquer comme appartenant à la même catégorie les exemples indiqués au tableau fig. 4, cependant il remarque, que ces quintes sont presque insensibles à l'oreille surtout quand les repos sont un peu prolongés.

B. *Quintes brisées*. (Voyez le tableau fig. 5.) Les numéros 5 et 6 de cette figure, ne sont pas absolument vicieux puisqu'on ne les remarque que conditionellement, comme par exemple, lorsque le timbre des différentes parties est tellement semblable qu'il devient impossible pour l'oreille de suivre leur marche, de telle sorte qu'elle n'en entend plus qu'une seule dans laquelle des quintes apparaissent. Dans le style sévère, les quatre parties sont tellement différentes, que cet inconvénient ne peut pas pas exister. Ce principe ne pourrait donc tout au plus s'appliquer que dans des morceaux exécutés par des instrumens d'un seul et même timbre. Il est évident, qu'à proprement parler, ces quintes ne rentrent pas dans le domaine des quintes défendues.

Le numéro 5 est doublement vicieux, (voir plus bas ce que nous disons à ce sujet.) Le numéro 4 est incorrect quand le rhythme du morceau n'est pas bien accentué, mais surtout par la progression de la seconde à la troisième note de la mélodie parce que, dans ce cas, cette seconde note devient septième et qu'en conséquence il n'est pas naturel qu'elle suive une marche ascendante. Dans un mouvement rapide cependant, cet effet même ne pourra pas être remarqué.

C. *Quintes d'accent* (Voir le tableau fig. 6), qui n'existent que dans l'imagination, par cela seul qu'on se figure comme seules existantes les notes sur lesquelles on appuie principalement.

Mais si l'on peut se permettre de faire ainsi abstraction des notes essentielles d'une composition et de se représenter par ce moyen des formes vicieuses, ne pourrait-on pas aussi se figurer qu'un passage juste dans la réalité est faux? ne pourrait-on pas rêver des dissonnances désagréables et dire alors : Le compositeur a écrit d'une manière vicieuse. Est-il donc plus naturel de supprimer des notes par la pensée que d'en rêver de toutes différentes? Pauvres compositeurs!

D. *Quintes cachées par des notes de passage*. (Voir le tableau, fig. 7).

Je le demande n'est-ce pas faire une véritable chasse aux quintes, que de dire : « Oui, les notes intermédiaires sont ici seulement pour couvrir et masquer les quintes? » Qui pourrait penser qu'un homme tel que G. Weber ait pu prendre la peine de rechercher de semblables exemples pour essayer de les classer et de critiquer chacun d'eux suivant son mérite ou son démérite; ces quintes par opposition avec celles que nous plus bas appelons quintes d'oreille pourraient être nommées quintes d'œil, si toutefois il faut absolument, pour se montrer savant, employer des expressions subtiles et un style barbare.

E. *Quintes par sauts qui ne peuvent être cachées à l'œil que lorsque les parties procédent en sautant ou en se croisant*. (Voir le tableau, fig. 8.) Outre que cette espèce de quintes et octaves se rattache, à vrai dire, aux quintes brisées dont nous avons parlé plus haut, je soutiens de plus qu'ici encore la cause du mauvais effet ne repose pas sur des quintes qu'on ne découvre qu'après de nombreuses opérations de l'esprit, mais bien sur les harmonies incomplètes et étrangères l'une à l'autre qui se suivent immédiatement sans aucune transition; aussi, l'exemple précité sonnera-t-il toujours mal, que cet exemple renferme ou ne renferme pas de quintes.

F. *Quintes intercalées*. Ce sont les mêmes dont j'ai déjà parlé d'après Koch et dont, par une singularité assez remarquable, la plupart des théoriciens n'ont parlé qu'à l'occasion des quintes et octaves cachées. M. G. Weber dit que ces quintes sonnent quelquefois mal et quelquefois bien. Vogler les permet sans distinction, etc., etc. Ici encore la vérité est bien près de nous; mais je reviendrai sur ce sujet.

G. *Quintes par mouvement contraire*. (Voir le tableau fig. 9.)

Si l'on veut chercher et trouver le vice (s'il y en a) du premier de ces morceaux uniquement dans le rapport des quintes qui se suivent, il faut, je l'avoue, adopter la démonstration suivante de G. Weber : « Il n'y a, il est vrai, dans cet exemple aucun parallèle de quintes, mais comme le petit *sol* est l'image du grand, cette manière de conduire la basse ne diffère guère de celle qui consisterait à mettre le grand *sol* en haut du premier accord, et, dans ce cas, il y aurait réellement parallèle de quintes. »

Maintenant ne peut-on pas appliquer à cette démonstration ce que M. G. Weber dit dans sa *Théorie*, vol. IV, page 73. « Voilà ce que ces messieurs appellent faire une démonstration; n'est-il pas incroyable qu'on ose offrir de semblables clinquans comme ayant une valeur réelle? »

H. *Quintes d'oreille*. (Voir le tableau, fig. 10.)

M. G. Weber s'exprime ainsi à ce sujet : Il est incontestable que cette succession d'accords ne produise pas un effet agréable; mais vouloir en chercher la cause dans une suite de quintes cachées, ce serait pousser trop loin la rage de poursuivre tout ce qui s'appelle quin-

tes; » et il donne alors plusieurs autres raisons très-bien imaginées, il est vrai, mais qui ne sont justes qu'à de certaines conditions.

Si nous résumons les précédentes théories, observations, démonstrations, etc., etc., sur les quintes et les octaves cachées, il n'en résulte qu'une chose : C'est que ces théories sont incomplètes, incertaines et en partie erronnées, et qu'en conséquence elles sont aussi souvent en contradiction avec elles-mêmes qu'avec la saine pratique, qui existait cependant avant qu'on ne connût les très-subtiles distinctions de Weber. Ce serait donc rendre un service important, s'il était possible, de mettre de côté tout ce long théorème en substituant à sa place un principe qui traçat une limite exacte des quintes cachées vraiment vicieuses, et qui enseignât en même temps à les éviter ou à les faire disparaître. Ce principe nous l'avons trouvé, il n'a rien de nouveau; c'est le premier principe de tous les beaux-arts, le principe qui repose sur l'unité et la variété. Nous avons vu que la cause essentielle du mauvais effet produit par les quintes et les octaves visibles résidait uniquement dans l'atteinte portée à ce principe; nous retrouvons le même motif pour les quintes et les octaves cachées, et la même observation résulte de toute succession parallèle, c'est-à-dire que ces successions, à quelque espèce qu'elles appartiennent, sont vicieuses ou mal sonnantes à proportion qu'il y existe à la fois une trop grande uniformité dans le mouvement des parties, et une trop grande variété harmonique, autrement dit, des accords étrangers les uns aux autres. Si nous examinons tous les exemples cités comme vicieux par Turk, Koch et Weber, nous trouverons que ces quintes ou ces octaves cachées sont d'autant moins vicieuses qu'on y remarque, ou, seulement un mouvement semblable ou parallèle, l'uniformité, ou bien seulement absence d'analogie et de rapports entre les différens accords; mais qu'en même temps, l'exemple est doublement vicieux, quand les deux fautes se trouvent réunies. C'est ainsi, par exemple, que je trouve tout-à-fait vicieuses les successions de quintes de la figure 3, successions interrompues par des pauses, parce que ces pauses ne suffisent pas pour rendre insensible l'uniformité des mouvemens. Mais ces mêmes successions et principalement les trois premières deviendraient doublement mauvaises, si la première note de la troisième partie était un *fa* dièze; parce que dans ce cas les tonalités *ré* majeur et *ut* majeur, étrangères l'une à l'autre au plus haut point, deviendraient trop rapprochées. Je regarde comme insignifiant les exemples 1 et 2, d'après le dernier principe que je viens de donner, et en outre parce qu'ici il n'existe réellement pas de mouvement parallèle. Il en est de même à l'égard des n°s 4, 5 et 6, mais je signale comme répréhensibles sur tous les points la progression et la constitution harmonique du n° 3. — Les prétendues quintes d'accent doivent être regardées comme mauvaises, celles du n° 27, sous le double rapport de l'harmonie et du mouvement, celles des n°s 6 et 9, sous le seul rapport des mouvemens, et seulement encore s'il est permis de dire : Oui, je me figure telle ou telle note hors de l'accord. Quant aux quintes citées sous les lettres D et E je me suis déjà expliqué à leur égard. Les quintes et octaves intercalées ainsi que les nomment Koch et Türk ne sont, suivant l'opinion de Weber, reconnues comme vicieuses que lorsqu'elles pèchent contre l'harmonie, autrement ajoute-t-il, tous les morceaux d'harmonie renfermeraient des fautes. Que les quintes par mouvement contraire ne soient pas à proprement parler des quintes, c'est ce qu'avoue Weber lui-même. Il ne faut donc chercher le mauvais effet de ces quintes que dans la divergence de l'harmonie, et les quintes rassemblées sous le n^{e} 10 ne sont aucunement vicieuses. Il en est de même des quintes d'oreilles appartenant à la lettre H.

F. STOEPEL.

Censure Théâtrale.

La circulaire adressée du ministère de l'intérieur aux directeurs de spectacles doit intéresser les personnes pour lesquelles la question des théâtres est une question importante. Nous la reproduisons. Ainsi, voilà la censure rétablie. Voici le texte de la circulaire adressée à MM. les directeurs des théâtres de Paris :

Monsieur, l'art. 11 du décret du 8 juin 1806, encore en vigueur aujourd'hui, donne à l'administration le droit d'interdire les représentations théâtrales. Depuis quatre ans, elle s'est trouvée dans l'obligation d'appliquer cet article et de défendre la représentation de plusieurs pièces. Les manuscrits ne lui étant pas communiqués, elle n'a pu, le plus souvent, prendre ce parti que lorsque déjà les directeurs avaient fait les frais de mise en scène. Il en est résulté des dommages pour eux et des demandes en indemnités qui n'ont pu être admises. Les plaintes des directeurs ont fait sentir le besoin de régulariser cet état de choses. C'est pour arriver à ce but que je vous ai averti verbalement, et que, sur votre demande, je vous avertis par écrit de ce qui a été arrêté par le ministre de l'intérieur, pour l'exécution du décret du 8 juin 1806.

Vous avez la faculté d'éviter tout dommage en soumettant d'avance les manuscrits des ouvrages nouveaux

à la division des beaux-arts et des théâtres. Les pièces qui n'auront pas été soumises seront interdites purement et simplement, lorsque par leur contenu elles mériteront l'application du décret, et vous ne pourrez imputer qu'à vous seul les dommages qui résulteront d'une mise en scène devenue inutile.

Agréez, monsieur, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

Le chef de la division des beaux-arts et des théâtres, CAVÉ.

La Commission dramatique *s'est présentée chez M. le Ministre de l'Intérieur pour protester contre l'application du* Décret de 1806, *et lui demander une loi qui consacrât la liberté du théâtre et en réprimât la licence. Voici la lettre circulaire de la Commission :*

M. le Ministre, tout en ne nous dissimulant point les difficultés d'une loi pareille, a bien voulu nous prier de lui soumettre nos idées à ce sujet; mais il nous a exprimé la crainte que les Chambres n'eussent point, cette année, le loisir de s'occuper de cette loi. Nous espérons qu'il en sera autrement.

Mais d'ici là, nous restons toujours sous l'arbitraire du *Décret de* 1806, et dans le cas où, aux termes de ce *Décret*, l'on voudrait arrêter un ouvrage avant sa représentation, nous avons demandé que le manuscrit de cet ouvrage ne fût pas livré à un commis qui pourrait seul et à son gré, le condamner sans appel.

M. le ministre nous ayant priés de lui indiquer un moyen *d'arbitrage*, nous avons pensé que les auteurs ne pourraient avoir de meilleurs défenseurs que ceux qu'ils avaient déjà investis de leurs pouvoirs et de leur confiance. Nous lui avons proposé d'intervenir comme *conseils* et *avocats* entre l'autorité et ceux de nos confrères qui voudraient bien accepter notre médiation, médiation toute officieuse et d'autant plus indépendante, que la *Commission dramatique* se renouvelant tous les ans, chacun sera appelé, tour à tour, à être le défenseur de ses confrères. Ne pouvant détruire l'arbitraire, nous avons cherché du moins à en amortir les coups.

M. le Ministre y a consenti. Nous l'en remercions; mais nous ne cesserons pas pour cela de demander à lui et aux Chambres une loi, que ce provisoire même rend indispensable, une loi qui consacre la liberté et en réprime les excès.

Signé : E. SCRIBE, président; DUPATY, vice-président; MÉLESVILLE, Ferdinand LANGLÉ et DUMANOIR, secrétaires.

Pour copie conforme : *les Agens des auteurs :*
Signé : J. MICHEL, GUYOT.

Correspondance.

Londres, 3 juillet.

Fête Musicale

DANS L'ABBAYE DE WESTMINSTER.

Comme parmi les détails qui nous sont parvenus sur cette fête, il s'en trouve qui, par leur spécialité, n'offriraient pas un grand intérêt à nos lecteurs, nous nous bornons à en extraire ici les observations les plus saillantes, en les faisant précéder du programme de la fête et du tableau comparatif de la composition de l'orchestre de 1784 et de l'orchestre de cette année.

PROGRAMME DE LA FÊTE.

PREMIÈRE JOURNÉE.

Coronation Anthem (antienne), de *Haendel*. — Création de *Haydn*. — Morceaux choisis de *Samson*, oratorio de *Haendel*.

DEUXIÈME JOURNÉE.

Coronation anthem (antienne), de *Haendel*. — Air tiré de *Davide Penitente*, par *Mozart*. — Morceaux choisis de la messe en *ut* par *Beethoven*. — Morceaux choisis de la 2e messe de *Haydn*. — Morceaux choisis de Josua, oratorio de *Haendel*. Morceaux choisis de la 1re messe de *Mozart*. — L'oratorio *d'Israel en Égypte*, par *Haendel*. —

TROISIÈME JOURNÉE.

Quatuor et choeur de *Haydn*. — Morceaux choisis de *Judas Maccabaeus*, oratorio de *Haendel*. — Motif de *Mozart*. — Air de *Mozart*. — Gloria de *Pergolèse*. — Récitatif et air de *Haendel*. — Choeur de *Léo*. — Air de *Mozart*. — Morceaux choisis du *Christ au Mont des Oliviers*, par *Beethoven*. — Anthem (antienne), de *Purcell*. — Solos et chœurs par *Haendel*. — Airs de *Pergolèse*. — Sextuor et choeur de *Haydn*. — Solo et quatuor de *Hummel*. — Choeur de *Haendel*.

TABLEAU COMPARATIF.

	1834	1784		1834	1784
Violons.	80	95	Dessus. Femmes.	113	11
Altos.	32	26	— Jeunes garçons.	32	47
Violoncelles.	18	21	Altos.	74	48
Contre-basses.	18	15	Tenors.	70	83
Flûtes.	10	6	Basses.	108	84
Hautbois.	12	26			
Clarinettes.	8	—			
Bassons.	12	27		397	273
Cors.	10	12	Artistes de l'Opéra Italien.	5	2
Trompettes.	8	12	Instrumens.	223	250
Trombones.	8	6			
Ophicléides.	2	—			
Serpens.	2	—			
Timballes.	3	4			
	223	250	Total.	625	525

« Il est curieux de voir par ce tableau qu'en 1784, on a pu réunir à Londres 95 artistes pour la partie du violon, tandis que, moins de cent ans auparavant, Lulli put à peine en rassembler 12 à Paris; et qu'il ne s'en est trouvé cette année-ci à Londres que 80, lorsque, d'un autre côté, il s'est présenté un plus grand nombre d'exécutans pour les chœurs et pour les instrumens à vent. Il est encore assez remarquable qu'en 1784 on ait eu 26 hautbois et 27 bassons, tandis que les clarinettes manquaient entièrement. . . . .
. . . . »

« L'empressement avec lequel le public de nos jours se porte en foule aux représentations musicales, comme celle de Westminster, prouve qu'il connaît parfaitement cette propriété spéciale inhérente à la musique sacrée, et notamment au choral, de croître en effet avec le nombre des exécutans. C'est cette propriété particulière qui donne à la musique une sorte de vitalité à laquelle ne peuvent pas prétendre les autres arts. De quelque génie qu'elle soit empreinte, la création la plus remarquable en poésie ou en peinture finira par nous paraître monotone et fastidieuse si le charme n'en est pas entièrement renouvelé par quelque circonstance propre à le varier; tandis qu'en musique la composition la plus ancienne et avec laquelle nous sommes le plus familiarisés acquiert, par le seul choix d'une localité plus propice, par une augmentation extraordinaire du nombre d'exécutans, une fraîcheur et une puissance dont nous l'aurions à peine crue susceptible. La perfection de la *composition* (en

tant que l'on comprend par-là l'expression des sentimens intimes par un arrangement scientifique et poétique des tons) a peut-être été poussée à son plus haut degré. Pour ce qui nous regarde, du moins, nous sommes persuadés que, difficilement, le génie de l'homme saurait surpasser les créations sublimes de *Bach*, de *Haendel* et celles de quelques autres maîtres dont les noms sont dignes de figurer à côté de ceux-ci. Mais la perfection de l'*exécution* est une chose spéculative de sa nature; et, comme nous ne connaissons pas les limites des *effets* ni des *sensations*, nous devons nous résigner à ne voir réaliser nos rêves sous ce rapport que dans quelque sphère plus parfaite que celle où nous vivons aujourd'hui. A une époque qui ne se distingue pas, quant aux arts, par une grande puissance créatrice, peut-être n'est-il pas de pensée plus consolante pour ceux qui sont voués au culte de la musique que l'idée de cet intérêt nouveau que d'anciens œuvres ont le pouvoir d'acquérir par suite de quelques circonstances favorables. En effet, la centième audition d'un morceau nous semble quelquefois être la première, et des choses qui nous avaient échappé dans les exécutions précédentes, nous frappent comme de nouvelles découvertes. . . . .
. . . . »

« Aucun son n'a frappé l'oreille des auditeurs avant le commencement de la séance, et, à peine, a-t-on entendu accorder un instrument dans le cours de l'exécution; mais, avant la fin du second acte, nous en avons ressenti l'inconvénient; les sons de plusieurs instrumens à cordes étaient déjà faux.
. . . . »

« Nous avons entendu la *création* dans son entier; toutes les conditions se trouvaient réunies pour que l'exécution d'une composition de ce genre ne laissât rien à désirer; un chœur nombreux, correct et expressif; un orchestre riche et choisi; et cependant nous ne saurions franchement nous déclarer partisan de cet œuvre. Comme composition de musique sacrée, il offre trop de passages frivoles. Qu'on en compare le style à celui de l'une des productions instrumentales de *Mozart* ou de *Beethoven*, et l'on verra tout ce qu'il perd à ce rapprochement. La musique de *Haydn* est entièrement dépourvue de passion et de grandeur, et ses effets ne nous touchent que superficiellement au lieu de pénétrer dans l'ame et d'agir sur notre organisation dans ce qu'elle a de plus intime. Un seul morceau, des « sept derniers mots » de Haydn, vaut, à notre avis toute la *création*, et ce qui, plus que sa valeur intrinsèque, rend cet oratorio recommandable, c'est l'importance qu'il avait au moment de son apparition; car il montrait d'une manière décisive tout le parti que l'on pouvait tirer d'une grande masse de voix; c'est l'influence qu'il était destiné à exercer sur l'art de la composition comme modèle de perfectionnement livré aux méditations des auteurs contemporains. Si nous exceptons un ou deux effets, nous avouons qu'il nous est indifférent d'entendre ou non des morceaux tels que ceux-ci : « le Seigneur est grand », et « les Cieux racontent (1). . . . . .
. . . . »

« Un vieux amateur, qui a assisté aux deux fêtes musicales, et dans le jugement duquel nous avons la plus grande confiance, nous assure que les solos furent mieux chantés en 1784, mais que les chœurs ont été mieux exécutés *en dernier lieu*. Il nous semble assez naturel que, dans un espace de 50 ans, la tradition du style de *Haendel*, quant aux solos, se soit affaiblie. Toutefois, ce n'est point cette circonstance ni à ce que l'âge a diminué les moyens de plusieurs chanteurs dont on a remarqué les pénibles efforts pour soutenir leur ancienne réputation, que l'on doit attribuer les imperfections qui ont frappé l'auditoire dans l'exécution des solos. On ne peut pas amener nos chanteurs anglais, grands et petits, à terminer leurs phrases d'une manière simple. Neuf fois sur dix, nous sommes obligés d'entendre un suite de notes insignifiantes (*a rigmarole of* notes), avant que le chanteur se décide à articuler réellement sa cadence, quoique rien ne soit plus contraire à l'intention du compositeur, et rien plus monotone que l'uniformité. Aussi n'avons-nous pas jugés dignes de notre critique un certain nombre de solos dont l'exécution était non-seulement entièrement dépourvue de mérite, mais encore ne cadrait pas avec le caractère de la fête. . . . .
. . . . »

« *Haendel* n'aurait jamais eu les qualités qui le distinguent, s'il n'eût pas vécu en Angleterre, et s'il n'eût pas étudié ces modèles d'une expression vigoureuse et pénétrante que l'on trouve dans les compositions de *Purcell* et dans celles de ses contemporains. En Italie, *Haendel* eût été un autre *Léo*; en Allemagne, un autre *Bach*; mais, en Angleterre, il a réuni aux meilleures qualités du style des autres pays l'énergique expression de sentiment et de situation qui appartient spécialement à une époque reculée de l'art anglais (1). . . . . .
. . . . »

« *Beethoven* figure certainement aussi bien à côté de *Haendel*, que *Mozart* auprès de *Sébastien Bach* : il existe entre ces génies une consanguinité non méconnaissable, et le raffinement de l'instrumentation moderne a si peu énervé le style de *Beethoven* que, dans ses chœurs, les masses colossales de tons produisent un effet qui n'est absolument en rien inférieur à celui des chœurs de *Haendel* lui-même. Mais le système vocal de *Beethoven* repose sur une base extrêmement simple, tandis que son système instrumental est d'une grande profondeur et atteste une habileté à laquelle aucun autre compositeur n'a jamais pu atteindre; et bien que l'effet procède en général du même *principe* dans les œuvres de *Haendel* et de *Beethoven*, cependant l'originalité si vraie de ce dernier lui demeure entièrement en propre. Le superbe « *Gloria* » de sa messe en *ut* nous a suggéré ces observations, et certes, on ne pouvait pas choisir un morceau d'introduction plus digne aux ouvrages de cet illustre compositeur de nos jours. . . . .
. . . . »

« Jusqu'à présent, l'air de bravoure d'une facture tant soit peu surannée, dont on avait fait choix dans la cinquième messe de *Haydn* pour mademoiselle *Grisi*, n'a encore été dit par aucune cantatrice comme il devrait l'être; et il n'est donc pas surprenant que mademoiselle *Grisi* ait été obligée de se rasseoir sur son siége sans avoir produit d'effet. Nous en sommes très-fâché pour elle; mais nous ne saurions, entre autres, approuver la singulière tentative qu'elle a faite de terminer cet air par une cadence, et, moins encore, applaudir à la manière peu habile dont elle s'en est acquittée. Du reste, cette artiste a de quoi se consoler par le succès aussi grand que mérité qu'elle obtient à l'Opéra.. . . . .
. . . . »

« L'Oratorio d'*Israël en Égypte* vient justement d'atteindre sa quatre-vingt-seizième année, ayant été composé en 1738, et il a encore autant de fraîcheur que s'il eût été écrit hier. Le génie de *Haendel* s'est élevé, dans cet œuvre sublime et solennel un monument impérissable de sa grandeur. Quoique tous les oratorios de *Haendel* brillent par la magnificence de son talent, il n'en est aucun qui présente un sujet aussi difficile, traité avec une supériorité plus évidente et une abondance de ressources plus remarquable qu'*Israël en Égypte*. C'est le seul de ses œuvres qui l'emporte sur le *Messie*, et qui doit avant tous les autres s'offrir à l'esprit de quiconque nomme son auteur. . . . .
. . . . »

L'intérêt de cette composition est concentré dans l'idée d'une *multitude* : aucun caractère n'y est soutenu comme dans quelques autres drames de *Haendel*, et aucun air remarquable n'y est interposé, afin que l'attention ne soit pas détournée des situations frappantes qui se déroulent dans le récit sacré des chœurs. *Haendel* était ici, pour ainsi dire, dans son élément; c'était là une tâche à son goût, et dans aucune autre composition, il n'a déployé plus de verve et de vigueur. C'est en écoutant ce bel ouvrage dans son entier, que l'on est surtout frappé de l'étonnante variété des formes des fugues, de celle que présente la structure des chœurs, et que l'on reconnaît que cet œuvre sublime surpasse tout ce qui a jamais été réalisé en musique. Dans son *Israël en Égypte*, *Haendel* est aussi plus moderne que dans aucun autre de ses *oratorios*. Dans ces deux chœurs « il répandit une profonde obscurité » et « les ténèbres les ont enveloppés, » ce grand maître nous a donné des progressions d'harmonie tout-à-fait dignes de *Mozart* et de *Beethoven*. Et puisque nous parlons ici des effets modernes de l'ouvrage, nous ne devons pas négliger de faire remarquer

(1) Nous sommes loin d'approuver ce jugement sur Haydn, mais il nous semble assez curieux pour le donner à nos lecteurs.

(1) Cet article est écrit par un Anglais.

sous ce rapport, la couleur que *Haendel* a donnée à l'instrumentation, en soutenant les notes des instrumens à cordes. . . . . »

« La singulière beauté du langage de l'écriture sainte, auquel rien ne saurait être comparé sous le rapport de la grandeur poétique, ne se fait jamais mieux sentir que lorsqu'il est uni à une musique telle que celle de *Haendel* et de *Haydn*, et chanté avec l'expression et l'énergie que réclame ce texte magnifique. La richesse et le choix exquis des images, le cours abondant de ces paroles puissantes, la vérité et l'énergie des descriptions, combinés avec le majestueux éclat du sujet, frappent l'esprit des impressions les plus variées, et remplissent l'âme de sublimes et de saintes émotions.

NOUVELLES.

*** Voici la liste des récompenses décernées par le jury aux facteurs de pianos : M. Pape, première médaille d'or; MM. Roller et Blanchet, deuxième médaille d'or; M. Pleyel et M. Érard, rappel de la médaille d'or, obtenue par eux à la dernière exposition. Le ministre a accordé en outre à ces deux habiles facteurs, la croix de la Légion-d'Honneur.

*** A l'Opéra on a intercallé dans *Gustave* un nouveau bal masqué, c'est un spectacle assez brillant pour y faire courir les habitans de Paris et les étrangers. Cette innovation égaiera les habitués de l'Opéra, et procurera au Directeur au moins vingt recettes fructueuses.

*** *La Tempête* qui fera briller la jolie et gracieuse demoiselle Fanni Esler, sera représentée à l'Opéra du 10 au 15 août *au plus tard.*

*** L'Opéra-Comique est en bonne veine, le public s'y porte de nouveau, et il fait d'excellentes recettes : ce n'est plus *Lestocq* seul qui a ce privilége; *le Chaperon Rouge* remis nouvellement au répertoire, plaît infiniment aux habitués de ce théâtre qui applaudissent la musique si fraîche de M. Boyeldieu.

*** La première représentation : d'*Un Caprice de femme*, opéra en un acte, attribué à M. Paer, aura lieu demain lundi, à l'Opéra-Comique; d'avance on dit beaucoup de bien de cet ouvrage.

*** Le théâtre Nautique nous donnera, dans le courant de la semaine, un ballet de M. Blache, intitulé : *le Nouveau Robinson*. Cette activité fait honneur au Directeur, dont le zèle est récompensé par les brillantes recettes de *Guillaume Tell.*

*** Mademoiselle Francilla Pixis, a fait ses premiers débuts au théâtre de Carlsruhe, elle a chanté avec M. Heitzinger, le troisième acte d'*Othello* en italien. Notre correspondant nous dit que le public a été transporté et n'a pu assez admirer la beauté de la voix de cette jeune cantatrice et son jeu plein d'énergie; elle a été rappelée après la représentation. Il est bon d'apprendre aux habitans de Carlsruhe que mademoiselle Pixis a étudié à Paris et que mesdames Malibran et Grisi lui ont servi de modèles.

*** Madame Pasta vient d'être engagée à Milan pour vingt représentations de la saison prochaine à raison de 40,000 fr. Milan possédera ainsi en même temps les deux plus grandes cantatrices du monde.

*** Madame Filipowitz, violoniste, que nous avons entendue cet hiver à Paris, obtient beaucoup de succès à Londres surtout dans les ouvrages de Mayseder qu'elle joue remarquablement bien.

*** On vient de publier à Manheim un ouvrage fort intéressant. C'est un recueil de chansons populaires allemands (*Volkslieder*) avec des notes historiques et littéraires, par M. de Erlbach, 4 vol. in-8°.

*** Il y a quelques années, on exécuta à Norwich en Angleterre le *Messie de Haendel.* Parmi les auditeurs se trouva R. Hardingham, gentleman sur lequel la musique n'avait jamais fait la moindre impression; mais, dans cette occasion, elle produisit sur lui des effets si puissans qu'avant la fin même du concert, le pauvre homme avait perdu sa raison qu'il n'a plus recouvrée depuis Burney raconte des cas semblables dans son *History of Music.*

*** Le ministre de l'intérieur, à Bruxelles, vient, à l'occasion du prochain anniversaire des journées de septembre 1830, de publier le programme d'un concours littéraire et musical, auquel sont appelés tous les artistes belges résidant soit en Belgique, soit en pays étranger. Les étrangers établis en Belgique depuis dix ans, pourront aussi être admis à concourir. Le sujet désigné pour le concours de poésie est : *Le triomphe de l'indépendance nationale. Les destinées de la Patrie.* Le genre et la forme de cette composition sont laissés au choix des auteurs. Chaque pièce ne pourra être moindre de *cent vers*, ni dépasser le nombre de *deux cents.* Le sujet du concours musical est une cantate patriotique, mêlée de chœurs avec accompagnement d'orchestre. Les paroles de la cantate sur lesquelles la musique devra être composée ont déjà été publiées par les journaux belges. Des médailles en or, de la valeur de 600 fr. et de la valeur de 300 fr., seront accordées, à titre de récompenses nationales, à ceux qui, au jugement de la commission désignée à cet effet, auront présenté les meilleurs ouvrages. Ces compositions poétiques devront être adressées au ministre de l'intérieur à Bruxelles avant le 1er septembre, et les partitions avant le 15 août. L'œuvre de musique qui aura obtenu la préférence sera exécuté dans un local fermé pendant les fêtes de septembre; le ministre de l'intérieur se réserve de faire publier, s'il y a lieu, aux frais de l'état, les morceaux de musique et de poésie qui auront été envoyés au concours.

*** Les auteurs dramatiques et les compositeurs de Berlin, MM. Spontini et Raupach à leur tête, ont, avec l'autorisation du roi de Prusse, formé une association dans le but de demander à la diète germanique une loi qui leur assure désormais les droits d'auteurs dont jouissent leurs confrères en France. A l'appui de leur demande, ils feront valoir ce fait que, parmi les comédies représentées en Allemagne dans les quarante dernières années, il en est une, entr'autres, qui a eu plus de quarante mille représentations, et qui, cependant, n'a rapporté à son auteur que la modique somme de 200 thalers (environ 800 francs.

Musique nouvelle,

Publiée par Troupenas.

Herz. Op. 74. Second concerto pour le piano 12 fr.
Adam. Six petits airs sur Lestocq, pour le piano. 6 fr.

Publiée par madame Ricou Choron.

Choron. Le Prix, cantate, partition. Prix : 6 fr. Parties séparées, chaque 75 cent.

Publiée par B. Latte.

Grisard. Hélène, romance. 2 fr.

Publiée par Delahante.

Labarre. L'Aspirant de marine, tous les morceaux de chant avec accompagnement de piano et de guittare.

Opéras et Concerts de la semaine.

OPÉRA. — Lundi, FERNAND CORTEZ; NATHALIE. — Mercredi, GUSTAVE. — Vendredi, le prèmier acte de MARS ET VÉNUS; le DIEU ET LA BAYADÈRE; l'acte des NAYADES.

OPÉRA-COMIQUE. — Dimanche, l'ANGÉLUS; le CHAPERON. — Lundi, UNE BONNE FORTUNE; le CHAPERON. — Mardi, LESTOCQ. — Mercredi, L'ANGELUS; le PRÉ-AUX-CLERCS. — Jeudi, LESTOCQ. — Vendredi, LUDOVIC et la DAME BLANCHE. — Samedi, LESTOCQ.

THÉATRE NAUTIQUE. — Mardi, jeudi et samedi, GUILLAUME-TELL.

CONCERTS. — Champs Élysées et Jardin Turc, tous les jours concert.

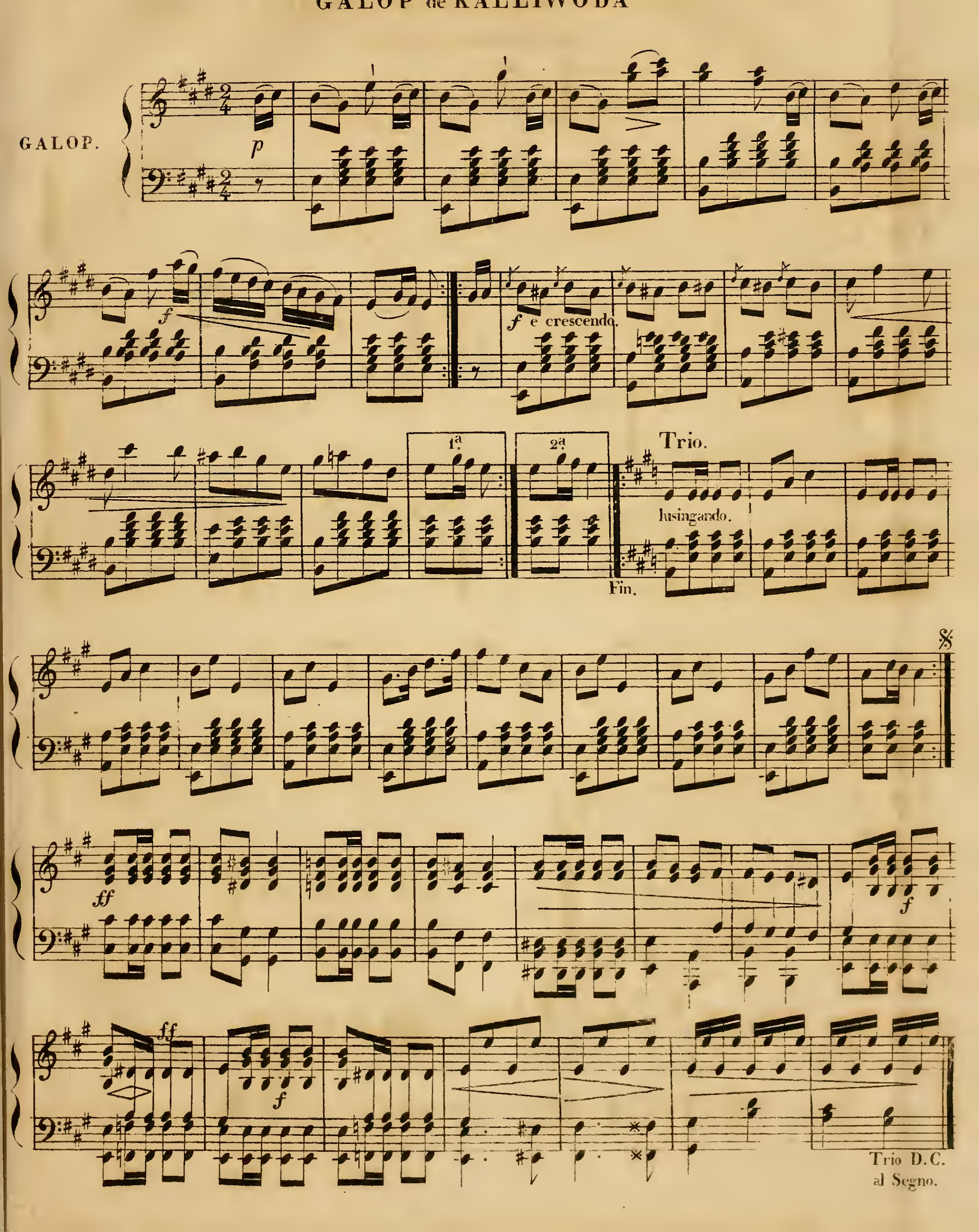
Ci-joint un supplément contenant les exemples pour l'article : sur les quintes et les octaves cachées, et un galop pour le piano, par Kalliwoda.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'ÉVERAT, rue du Cadran, n° 16.
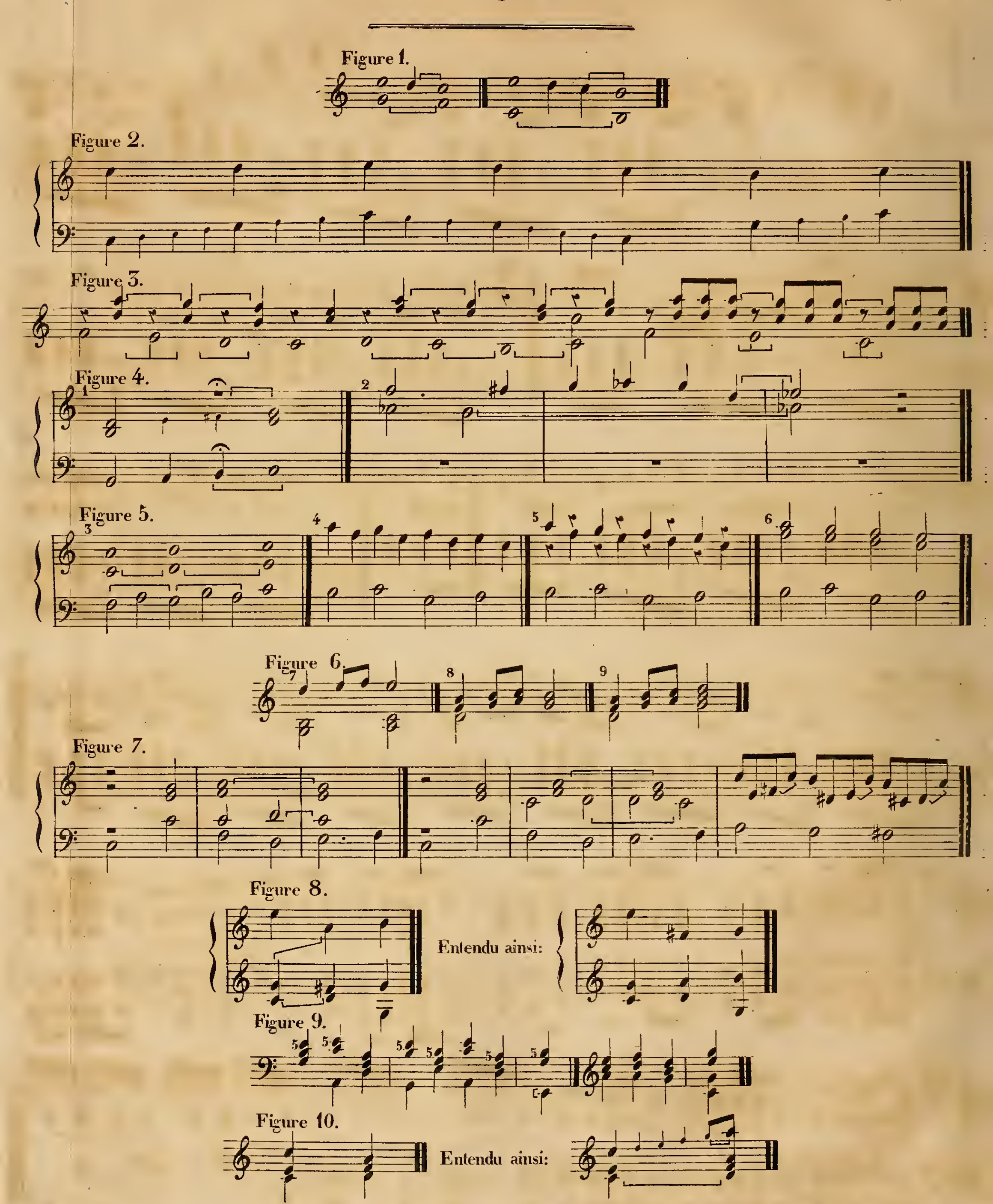
Gazette Musicale de Paris.

GALOP de KALLIWODA



Gazette Musicale de Paris.

TABLEAU EXPLICATIF DES QUINTES et OCTAVES CACHÉES.



GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

1er ANNÉE. N° 30.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 27 JUILLET 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

Le Suicide par enthousiasme.

(SUITE).

Madame N*** était une de ces femmes *adorables* (comme on dit au café Anglais, chez Tortoni et dans trois ou quatre autres foyers de dandysme) qui, trouvant *délicieusement originales* leurs moindres fantaisies, pensent que ce serait *un meurtre* de ne pas les satisfaire et professent en conséquence une sorte de respect pour leurs propres caprices, quelque absurdes qu'ils soient. « Mon cher Fr***, disait y a quelques mois, une » de ces charmantes créatures à un dilettante célèbre, » vous connaissez Rossini, dites-lui donc de ma part » que son *Guillaume Tell* est un chose mortelle; que » c'est à périr d'ennui, et qu'il ne *s'avise* pas d'écrire » un second opéra dans ce style, autrement madame » M***** et moi, qui l'avons si bien patronisé, l'ab» bandonnerions sans retour. » — Une autre fois : « Qu'est-ce donc que ce nouveau pianiste polonais, dont » tous les artistes rafollent et dont la musique est *si* » *bizarre?* Je veux le voir, amenez-le moi demain. — » Madame, je ferai mon possible pour cela, mais je » dois vous avouer que je connais peu l'auteur des » mazourkas et qu'il n'est point à mes ordres. — Non, » sans doute, il n'est pas à vos ordres, mais il *doit être* » *au mieses.* Ainsi, je compte sur lui.! » Cette singulière invitation n'ayant pas été acceptée, la souveraine annonça à sujets que M. *Chopin* était un *petit original* jouant *passablement* du piano, mais dont la musique n'était qu'un *logogriphe* perpétuel *fort ridicule*.

Une fantaisie de cette nature fut le seul motif de la lettre passablement impertinente qu'Adolphe reçut de madame N***, au moment où il s'occupait de son départ pour Paris. La belle Hortense était de la plus grande force sur le piano et possédait une voix superbe, dont elle se servait aussi avantageusement qu'il est possible de le faire, quand l'ame n'y est pas. Elle n'avait donc nul besoin des leçons de l'artiste provençal; mais l'apostrophe que celui-ci avait, en plein théâtre, envoyée à la face du public, avait, comme on le pense bien, retenti dans la ville. Notre Parisienne en entendant parler de toutes parts, demanda et obtint sur le héros de l'aventure des renseignemens qui lui parurent piquans. Elle *voulut le voir* aussi; comptant bien, après avoir à loisir examiné l'*original*, fait craquer tous ses ressorts, joué de lui comme d'un nouvel instrument, lui donner un congé illimité. Il en arriva tout autrement, cependant au grand dépit de la jolie *simia parisiensis*. Adolphe était fort bien; de grands yeux noirs pleins de feu, des traits réguliers qu'une pâleur habituelle couvrait d'une teinte légère de mélancolie, mais où brillait par intervalles l'incarnat le plus vif selon que l'enthousiasme ou l'indignation faisaient battre son cœur; une tournure distinguée et des manières fort différentes de celles qu'on aurait pu lui supposer, à lui qui n'avait guère vu le monde que par le trou de la toile de son théâtre; son caractère emporté et timide à la fois, où se rencontraient le plus singulier assemblage, de raideur et de grâce, de patience et de brusquerie, de jovialité subite et de rêverie profonde, en faisaient, par tout ce qu'il y avait en lui d'imprévu, l'homme le plus capable d'enlacer une coquette dans ses propres filets. C'est ce qui arriva, sans préméditation aucune de la part d'Adolphe cependant; car il y fut pris le premier.

Dès la première leçon, la supériorité musicale de madame N*** se montra dans tout son éclat; au lieu de recevoir des conseils elle en donna presque à son maître. Les sonates de Steibelt, le Hummel du temps, les airs de Païsiello et Cimarosa qu'elle couvrait de broderies par fois d'une audacieuse originalité, lui fournirent l'occasion de faire scintiller successivement chacune des facettes de son talent. Adolphe, pour qui une telle femme et une pareille exécution étaient choses nouvelles, fut bientôt complétement sous le charme. Après la grande fantaisie de Steibelt, l'orage, où Hortense lui sembla disposer en se jouant de toutes les puissances de l'art musical : « Madame, lui dit-il tremblant d'émo- » tion, vous vous êtes moquée de moi en me deman- » dant des leçons; mais comment pourrais-je vous en » vouloir d'une mystification qui m'a ouvert à l'impro- » viste le monde poétique, le ciel de mes songes d'ar- » tistes, en faisant de chacun de mes rêves autant de » sublimes réalités? Continuez à me mystifier ainsi, » madame, je vous en conjure, demain, après-demain, » tous les jours, et je vous devrai les plus enivrantes » jouissances qu'il m'ait été donné de connaître de ma » vie. » L'accent avec lequel ces paroles furent dites par D***, les larmes qui roulaient dans ses yeux, le spasme nerveux qui agitait ses membres, étonnèrent Hortense bien plus encore que son talent n'avait surpris le jeune artiste. Si les cadences, les traits, les harmonies pompeuses, les mélodies découpées en dentelle, en naissant sous les blanches mains de la gracieuse fée, causaient à Adolphe une sorte d'asphixie d'admiration, la nature impressionnable de celui-ci, sa vive sensibilité, les expressions pittoresques dont il se servait pour exprimer son enthousiasme, ne frappèrent pas moins vivement Hortense. Il y avait si loin de ces suffrages passionnés, de ce joies si vraies de l'artiste, aux bravos tièdes et étudiés des merveilleux de Paris, que l'amour-propre tout seul aurait suffi pour faire regarder sans trop de rigueur un homme d'un extérieur moins avantageux que notre héros. L'art et l'enthousiasme se trouvaient en présence pour la première fois, le résultat d'une pareille rencontre était facile à prévoire. Adolphe, ivre fou d'amour, ne cherchant ni de cacher, ni même à modérer les élans de sa passion toute méridionale, désorienta Hortense et déjoua sans s'en douter le plan de défense médité par la coquette. Tout cela était si neuf pour elle... Sans ressentir réellement rien qui approchât de la dévorante ardeur de son amant, elle comprenait cependant qu'il y avait là tout un monde de sensations (si non de sentimens), que de fades liaisons contractées antérieurement ne lui avaient jamais dévoilé. Ils furent heureux ainsi, chacun à sa manière, pendant quelques semaines; le départ pour Paris était, comme on le pense bien, indéfiniment ajourné. La musique était pour Adolphe un écho de son bonheur profond, le miroir où allaient se réfléchir les rayons de sa délirante passion, et d'où ils revenaient plus brûlans à son cœur. Pour Hortense, au contraire, l'art musical n'était qu'un délassement sur lequel elle était blasée dès long-temps; il ne lui procurait que d'agréables distractions, et le plaisir de se montrer à son amant sous un jour avantageux était bien souvent le mobile unique qui pût l'attirer au piano. Tout entier à sa rage de bonheur, Adolphe dans les premiers jours avait un peu oublié le fanatisme qui jusqu'alors avait rempli sa vie. Quoiqu'il fût loin de partager les opinions parfois étranges de madame N*** sur le mérite des différentes compositions qui formaient son répertoire, il lui faisait néanmoins d'étonnantes concessions, évitant, sans trop savoir pourquoi, les points de doctrine artistique où un vague instinct l'avertissait qu'il y aurait eu entre eux une divergence trop marquée. Il ne fallait rien moins qu'un blasphême affreux, comme celui qui lui avait fait mettre à la porte un de ses élèves, pour détruire l'équilibre que l'amour violent de D*** établissait dans son cœur avec ses convictions despotiques et passionnées sur la musique. Et ce blasphème, les jolies lèvres d'Hortense le laissèrent échapper. C'était par une belle matinée de printemps; Adolphe, aux pieds de sa maîtresse, savourait ce bonheur mélancolique, cet accablement délicieux qui succède aux grandes crises de volupté. L'athée lui-même, en de pareils instans, entend au dedans de lui s'élever un hymne de reconnaissance vers la cause inconnue qui lui donna la vie; la mort, la mort *rêveuse et calme comme la nuit*, suivant la belle expression de Moore est alors le bien auquel on aspire, le seul que nos yeux voilés de pleurs célestes nous laissent entrevoir pour couronner cette ivresse surhumaine. La vie commune, la vie sans poésie, sans amour, la vie en prose, où l'on marche au lieu de voler, où l'on parle au lieu de chanter, où tant de fleurs aux couleurs brillantes sont sans parfum et sans grâce, où le génie n'obtient que le culte d'un jour, et des hommages glacés, où l'art trop souvent contracte d'indignes alliances; la vie enfin, se présente alors sous un aspect si glacé, si désert et si triste que la mort, fût elle dépourvue du charme réel que l'homme noyé dans le bonheur lui trouve, serait encore pour lui pleine de charmes en lui offrant un refuge assuré contre l'existence insipide qu'il redoute par-dessus tout.

Perdu en de telles pensées, Adolphe tenait une des mains délicates de son amie, imprimant sur chaque doigt

de petites morsures qu'il effaçait aussitôt par des baisers sans nombre; pendant que de son autre main Hortense bouclait en fredonnant les noirs cheveux de son amant.

En écoutant cette voix si pure si pleine de séductions, une tentation irrésistible le saisit à l'improviste. « Oh! dis-moi l'élégie de la Vestale, mon amour, tu » sais :

Toi que je laisse sur la terre
Mortel que je n'ose nommer (1).

» Chantée par toi cette prodigieuse inspiration doit être » d'un sublime inouï. Je ne sais comment je ne te l'ai » pas encore demandé. Chante, chante-moi Spontini; » que j'obtienne tous les bonheurs ensemble! — Quoi, » c'est cela que vous voulez? répliqua madame N***, » en faisant une petite moue qu'elle croyait charmante, » cette grande lamentation monotone *vous plaît?*... Oh » Dieu! que c'est ennuyeux! quelle psalmodie! Pour- » tant, si vous y tenez..... »

La froide lame d'un poignard en entrant dans son cœur ne l'eut pas déchiré plus cruellement que ces paroles. Se levant en sursaut comme un homme qui découvre un animal immonde dans l'herbe sur laquelle il s'était assis, Adolphe fixa d'adord sur Hortense des yeux pleins d'un feu sombre et menaçant; puis, se promenant avec agitation dans l'appartement les poings fermés, les dents serrées convulsivement, il sembla se consulter sur la manière dont il allait répondre et entamer la rupture; car pardonner un pareil mot était chose impossible. L'admiration et l'amour avaient fui; l'ange devenait une femme vulgaire; l'artiste supérieure retombait au niveau des amateurs ignorans et superficiels qui veulent que l'art *les amuse,* et n'ont jamais soupçonné qu'il eût une plus noble mission; Hortense n'était plus qu'une forme gracieuse sans intelligence et sans ame; la musicienne avait des doigts agiles et un larynx sonore... rien de plus. Toutefois, malgré la torture affreuse qu'Adolphe ressentait d'une pareille découverte, malgré l'horreur d'un aussi brusque désenchantement, il n'est pas propable qu'il eût manqué d'égards et de ménagemens en rompant avec une femme dont le seul crime après tout était de n'avoir qu'une organisation inférieure à la sienne, d'aimer le *joli* sans comprendre le *beau.* Mais incapable comme était Hortense de croire à la violence de l'orage qu'elle venait de soulever, la contraction subite de tous les traits d'Adolphe, sa promenade agitée dans le salon, son indignation à peine contenue, lui parurent choses si comiques qu'elle ne put résister à un accès de folle gaicté, et laissa échapper un bruyant éclat de rire. Avez-vous jamais remarqué tout ce que le rire éclatant a d'odieux dans certaines femmes?... Pour moi il est l'indice le plus sûr de la sécheresse de cœur, de l'égoïsme et de la coquetterie. Autant l'expression d'une joie vive a de charmes et de pudeur dans quelques femmes, autant elle est chez d'autres pleine d'une indécente ironie. Leur voix prend alors un timbre incisif, effronté, impudique, d'autant plus haïssable que la femme est plus jeune et plus jolie; en pareille occasion, je comprends les délices du meurtre, et je cherche machinalement sous ma main l'oreiller d'Othello. Adolphe avait sans doute la même manière de sentir à cet égard. Il n'aimait déjà plus madame N*** l'instant d'auparavant, mais il la plaignit d'avoir des facultés aussi bornées; il l'eût quittée avec froideur, mais sans outrage. Ce rire méphistophélique auquel elle s'abandonna sans réserve au moment où le malheureux artiste sentait sa poitrine se déchirer, l'exaspéra. Un éclair de haine et d'un indicible mépris brilla soudain dans ses yeux; essuyant d'un geste rapide et son front couvert d'une froide sueur et l'écume sanglante qui s'échappait de ses lèvres: « Madame, lui dit-il d'une voix qu'elle ne lui » avait jamais vu prendre, vous êtes une sotte. »

Le soir même il était sur la route de Paris.

(La suite à un numéro prochain.)

(1) Cet air est toujours supprimé à la représentation.

PARALLÈLE

ENTRE

GEORGE FRIEDRIC HAENDEL ET JEAN SÉBASTIEN BACH.

La biographie de ces deux princes de la musique offre à la fois des rapports intimes de ressemblance, et les contrastes les plus tranchés. Nous croyons qu'une juste et courte appréciation des uns et des autres pourra être de quelque intérêt pour nos lecteurs.

Haendel et Bach, nés tous deux à une époque où toute originalité artistique sommeillait depuis de longues années; tous deux morts presque en même temps et dans un âge déjà avancé, déployèrent tous deux aussi, jusqu'à leur dernier soupir, un génie vigoureux et actif. Ils naquirent l'un et l'autre de parens peu fortunés, grandirent avec une apparence de santé assez chétive, et furent cependant l'un et l'autre d'une constitution puissante et robuste. Chez Haendel comme chez Bach, un talent éminent pour la musique se manifesta dès les premieres années de leur vie avec une énergie irrésistible; tous deux dans leur enfance reçurent une éducation musicale basée sur des principes sévères et profonds; tous deux furent instruits par des organistes distingués et s'acquirent eux-mêmes une grande réputation par leur

talent sur l'orgue. Une même destinée les appela tous deux à une brillante réputation ; une gloire immense répandit au loin leurs deux noms immortels, et nous les voyons comblés de distinctions par les plus grands princes de leur époque; tous deux reçoivent avec reconnaissance une telle faveur, mais sans pour cela renoncer le moins du monde à leur carrière musicale. Tous deux se sentent entraînés vers toutes les formes usitées de leur art sublime, tous deux travaillent dans tous les genres les plus différens, mais tous deux consacrent de préférence leur génie au genre le plus élevé, le plus riche, le plus vaste, et travaillent avec amour sur des sujets religieux. Tous deux, hommes d'une austère probité, attachés corps et ame à leur religion, poussent peut-être, à une époque avancée de leur carrière, la dévotion jusqu'au mysticisme, sans pourtant cesser d'être animés par les plus purs principes de leur croyance, et sans négliger ni l'un ni l'autre aucun de leurs devoirs d'hommes et de citoyens. Tous deux perdent la vue dans leur vieillesse sans devenir infidèles au culte de leur art. Tous deux s'endorment tranquillement et pleins de l'idée de Dieu, peu compris par leurs contemporains, mais entourés du respect et de considération générale, et destinés à l'admiration et aux hommages de la postérité... Voilà certes bien des points de ressemblance, et cependant ces deux immortels compositeurs diffèrent entre eux autant comme hommes que comme artistes.

L'esprit inquiet et passionné de Haendel, esprit qui le poussa au loin à l'étranger, le jete jeune encore dans le tumulte du monde et dans un genre de vie où il se complut pendant plus de la moitié de sa carrière, toujours heureux de sa manière de vivre, soit qu'il eut à combattre ou à aimer, soit qu'il eut à prendre l'offensive ou à se tenir dans les bornes de la défense personnelle. Tout ce qui sort de la voie ordinaire, tout ce qui impose aux hommes, les saisit et les domine, tout cela, il voulait apprendre à le connaître aussi bien comme homme que comme artiste; il apprit à tirer de toute chose une instruction pour son génie ou son caractère sans jamais se laisser dominer par rien. Porté par son goût particulier à avoir affaire au peuple au milieu duquel il vivait, il ne lui répugnait nullement de traiter avec les grands dirigeant le même peuple, mais il ne voulait se laisser gouverner ni par les uns ni par les autres, quelque disposé qu'il pût être à les servir fidèlement. Ce qu'il voulait, c'était de chercher en toute chose un enseignement pour sa vie ou pour son art, habile qu'il était à ramener tout à sa propre expérience. Ce but, il ne s'en laissa jamais détourner, et il le poursuivit avec une persévérance peut-être sans exemple. Aussi fit-il les expériences les plus variées, dont les unes purent lui faire entrevoir un bonheur céleste, et les autres le plongèrent dans un abîme de douleur. Ce fut seulement lorsqu'il arriva à un âge déjà mur qu'il commença à tenir un compte exact de lui-même et des choses ; alors il choisit ce qui convenait le plus à son individualité, et le choix qu'il venait de faire, il s'y tint constamment jusqu'à sa mort, après s'être procuré, dans la carrière qu'il avait élue, plus de gloire que nul autre avant ou après lui. Il resta garçon, mourut riche, et repose aujourd'hui encore à Westminster-Abbey, sous un monument magnifique. Sa vie fut celle d'un grand de ce monde.

Et Bach, au contraire! Du moment qu'il eut le bonheur d'être placé comme organiste à Armstadt, avec un traitement annuel de soixante-dix ou quatre-vingt thalers, ses prétentions se trouvèrent satisfaites. Il ne s'inquiéta plus de se procurer un poste plus brillant, mais il ne refusa pas de se rendre à tous les appels qui lui furent faits sans qu'il les eût recherchés, disposé qu'il était à les regarder comme autant de bienfaits de la providence. Dans chaque nouvelle place qu'il obtint, tous ses efforts tendaient à s'en acquitter de son mieux. Il y consacrait jusqu'à son talent de compositeur. C'est ainsi qu'en qualité d'organiste il écrivit des morceaux pour l'orgue ; que comme compositeur de l'église de Weimar, il composa des psaumes et des cantates religieuses, et qu'enfin, comme maître de chapelle de la cathédrale de Leipzig et directeur d'un chœur nombreux et exercé, il écrivit ses œuvres si difficiles et si savantes avec un grand nombre de parties; œuvres que souvent nous ne pouvons pas dignement apprécier avec le seul secours de l'oreille, quelque exercée que puisse être cette dernière, et qui réclament alors l'intermédiaire d'un second sens, celui de la vue, comme jadis plusieurs des principales sculptures de l'antiquité exigeaient qu'on les examinât avec les yeux et avec les mains. Maintes fois il arriva que des rois et des princes voulurent entendre le grand artiste, et alors celui-ci se rendait bien modestement où on l'appelait ; il obéissait aux ordres du souverain, puis, avec la même modestie toujours inaltérable, il revenait avec un contentement parfait à son étroite demeure. Qu'il fût le plus grand organiste du monde, c'est ce qu'il ne pouvait ignorer; c'était chose trop évidente et reconnue avec trop d'unanimité. Qu'un grand talent sur l'orgue fût précisément alors ce qui pouvait procurer le plus de gloire et d'argent, particulièrement en France, en Angleterre et en Hollande, où l'instrument était en brillante faveur, c'est ce que savait tout le monde, et ce que, sans aucun doute, il savait aussi

bien que les autres, et cependant la seule idée ou un simple désir de mettre un pied hors de sa patrie n'entra jamais dans son esprit. Il se maria fort jeune encore, éleva toute une colonie d'enfans, mourut pauvre, et fut enterré dans le cimetière de Leipzig on ne sait pas même où. Sa vie fut exactement celle d'un patriarche.

La différence qu'on remarque dans les œuvres de ces deux grands artistes provient de la différence qui existait entre leur génie intime et leur vie extérieure. Mais en quoi diffèrent, à proprement parler, leurs ouvrages? On pourrait se contenter de répondre ces seuls mots : *En tout absolument*, si ce n'est qu'une telle réponse n'apprendrait exactement rien. Nous allons essayer d'expliquer cette différence.

Dans toutes ses créations Haendel voulait produire de l'effet, et cet effet il voulait qu'il fût éprouvé par un grand nombre d'auditeurs, pourvu cependant qu'il pût avoir confiance en leur sentiment musical. Pour arriver à ce but il se servait de tous les leviers, et il employait tous les moyens, ceux-là même dont on n'avait encore aucune idée, sans pourtant mettre jamais à profit des ressources triviales ou communes. Bach au contraire n'avait qu'un but; c'était de produire une œuvre aussi complète et aussi bonne que possible. Quant à l'effet, il s'en rapportait au mérite de son œuvre et au bon sens des auditeurs éclairés. Comme moyens, il n'employait que ceux qui étaient en usage de son temps et bien reconnus pour appartenir à l'art pur; mais il savait en tirer un rare parti et se les rendre propres par une merveilleuse facilité, et une excessive habitude de combinaison harmonique. Cependant le style de Haendel était populaire, mais dans la noble acception de ce mot; et ce n'était que dans quelques parties principales de ses grands ouvrages (comme par exemple dans le *amen* du Messie) qu'il déployait, comme dernier signe de triomphe, les innombrables trésors de son immense érudition. Le style de Bach n'était rien moins que populaire, en prenant toujours ce mot dans la même acception; et il n'y avait qu'un petit nombre d'occasions particulières (comme dans de certains passages de ses compositions sur la passion) où il se montrait gracieux et désireux d'être populaire autant que cela entrait dans ses moyens. Les chants de Haendel, même dans les chœurs les plus nourris, sont constamment coulans, faciles et expressifs; ceux de Bach, au contraire, sont toujours traités avec art, et souvent baroques, également difficiles pour les exécutans comme pour les auditeurs. Chez tous les deux, l'orchestre joue un rôle important; mais Haendel cherche toujours du nouveau et choisit avec discernement ses motifs dans l'intérêt de l'effet général, tandis que Bach s'inquiète moins de cet effet que de compléter une richesse harmonique dans telle ou telle phrase détachée. Pour tout dire en un mot, quand Haendel travaillait, il avait devant les yeux ce qu'il allait créer; il voyait, pour ainsi dire, ses motifs errer devant lui, et son but était de pouvoir faire partager à ses auditeurs l'impression dont il était affecté. Une fois son image trouvée, il renonçait volontiers à faire parade de sa science, et il aurait craint, par des ornemens trop nombreux, de faire perdre de vue l'idée principale. Bach, tout au contraire, se sentait bien aussi vivement animé; mais cette émotion était tout intime, de sorte que, pour exprimer son idée et la faire partager au public, il croyait ne pouvoir jamais assez faire, ou du moins ne croyait-il pas pouvoir faire jamais trop.

Haendel nous rappelle souvent Pierre Rubens dans ses plus belles créations, et Bach nous fait penser involontairement à maître Albrecht Durer.

Adolphe Nourrit à Lyon.

Nos lecteurs apprendront avec plaisir que M. Nourrit, applaudi journellement à Paris, comme un des meilleurs tenors de l'époque, vient d'obtenir un brillant succès à Lyon. En constatant ce fait, nous ne pouvons nous empêcher de livrer à leur hilarité, l'épitre suivant extrait du *Journal de Commerce* de Lyon :

HOMMAGE A NOURRIT.

Ainsi que nous le disions avant-hier, un banquet a été offert mardi, par une réunion d'artistes du Grand-Théâtre, à M. Adolphe Nourrit qu'ils s'estiment si heureux de pouvoir admirer et étudier pendant un séjour qui, pour ces artistes comme pour le public, sera toujour de trop courte durée.

Les convives, non compris le héros de la fête, étaient au nombre de vingt, parmi lesquels on cite MM. Gustave-Blès, Lecomte, Vadé-Bibre, André, Crémon, Brumann, Donjon, Cherblanc; Georges Hainl, Bondard, Martin, Finart, et plusieurs personnes qui ne sont point attachées au théâtre.

Le banquet a été donné dans un des salons du *célèbre restaurateur* Dutel; ce salon, fort élégamment décoré aux couleurs nationales par les soins de M. Forgues, *jeune tapissier distingué par son bon goût*, portait, au-dessus d'une jardinière établie sur la cheminée, un trophée allégorique formé d'instrumens de musique, d'une partition de Mayer-Béer et de la romance de la *Folle* que M. Nourrit chante et *joue* avec tant de perfection. Les portraits de nos plus fameux compositeurs surmontées d'une couronne de chêne, se faisaient remar-

quer dans chacun des panneaux de la tapisserie ; et en face du siége que devait occuper M. Nourrit, apparaissait le portrait de ce grand artiste, couronné *de même*.

La table, simplement mais artistement ornée, présentait le plus joli coup d'œil. Dans la serviette de chaque convive, se trouvait un bouquet symbolique de fleurs artificielles, choisies, arrangées d'après les principes un peu classiques, un peu arbitraires et un peu vagues, de ce que l'on nomme *le langage des fleurs*. L'idée n'en était pas moins heureuse et délicate, et M. Nourrit a paru extrêmement flatté de son bouquet qui était ainsi composé : *acanthe*-art ; *platane* génie ; *églantine*-poésie ; *roseaux*-musique ; *pied-d'alouette*-légèreté ; *cèdre*-force ; *rose à cent feuilles*-grâce ; *lin*-hardiesse ; *amaranthe*-immortalité.

Nous ne parlerons pas de la manière dont M. Nourrit a été introduit par l'un des commissaires du banquet, du plaisir que lui a causé l'aspect de la salle ainsi décorée, de l'émotion visible qu'il a ressentie à un si touchant accueil, ni de la gaîté franche et de l'amical abandon qui a régné pendant un excellent repas où Dutel a soutenu dignement sa *renommée d'artiste culinaire plein de savoir, de goût* et *d'habileté*. Ce sont là de ces choses que tout le monde sait d'avance, ou que l'on devine si on ne les sait pas. Nous nous hâterons donc d'arriver au dessert, parce qu'alors M. Vadé-Bibre s'est présenté accompagné de deux de ses camarades, MM. André et Martin, et a donné lecture des vers suivans, d'une voix que trahissait une agitation bien naturelle.

Plus de faux dieux, plus de Mythologie !
La Fable a fui devant la vérité ;
De ses tristes héros, sans physionomie,
Le vieux Olympe est déserté ;
Et le vrai Dieu, c'est le génie.
Le génie ! En ces lieux il brille tout entier,
Nourrit nous l'apporta des rives de la Seine,
Et des plus beaux talens dont s'illustra la scène,
Il est bien plus que l'héritier.
Et du chant et de la parole,
Du cœur et de l'esprit, de l'ame et du savoir,
Unissant le rare pouvoir,
Dans un rôle, Nourrit ne saurait voir *un rôle*.
Il voit l'homme partout, tel qu'il fut, tel qu'il est ;
Sur le fait, la nature à lui se laisse prendre ;
Et toujours il sait nous la rendre
Ce qu'elle doit être en effet.
Nommer *Masaniello*, *Robert*, *Arnold*, *Orphée*,
C'est, hélas ! à peine effleurer
La liste des héros dont il sut s'emparer,
Qu'il rend si vrais à notre ame échauffée,
Que, sous ses traits, il nous faut admirer,
Et qui lui sont un glorieux trophée.
Ah ! de son admirable voix,
Nous qui pouvons ressentir la puissance,
Prosternons-nous ! Notre faiblesse immense
Se borne à l'applaudir et mille et mille fois,
Par devoir encor moins que par reconnaissance,
Et cherche en vain à concevoir
Comment cette voix si sublime,
Ensemble ou tour à tour, exprimé
Ou l'amour ou la haine, ou l'horreur ou le crime,
Ou la rage ou le désespoir !...
Artistes, mes amis, quand, dans ce jour prospère,
Nous le possédons avec nous,
Disons-lui qu'il est notre Dieu et notre père,
Que nous sommes à ses genoux !...
Et lorsque nous posons cette simple couronne
Sur son front noble et radieux,
Que c'est l'élève qui la donne
Au maître qu'il chérit le mieux.
Disons, quand près de lui nous avons tout à craindre,
Qu'à marcher sur ses pas nous bornons tous nos vœux,
Qu'au plus parfait modèle on ne saurait atteindre,
Qu'en le suivant, de loin, nous serons trop heureux.

Amis, dans un guerrier d'immortelle mémoire,
Et qui réalisa la fable des Titans,
L'Europe agenouillée a redouté vingt ans
Le *Napoléon* de la gloire.
Nourrit, marchant sous d'autres étendards,
Et gagnant mainte autre victoire,
Est le Napoléon des arts.

Il est impossible de se faire une idée de l'enthousiasme et des applaudissemens excités par cette épître où M. Vadé-Bidre a payé en vers faciles, spirituels et exempts de la *boursouflure* à la mode, le juste tribut d'admiration dû à un artiste qui est incontestablement le premier chanteur et le premier tragique de l'époque. Il est impossible de peindre l'attendrissement de M. Nourrit, qui allait jusqu'aux larmes, qui lui a pendant longtemps interdit l'usage de la parole, et qui ne lui a permis qu'après plusieurs minutes, de répondre à peu près en ces termes :

« Messieurs et chers camarades, l'émotion me maîtrise à un tel point que je ne sais comment vous exprimer ma reconnaissance pour l'accueil fraternel que je reçois aujourd'hui de vous. *Je n'ai qu'à me louer* des artistes du théâtre de Lyon, et de l'appui que j'ai trouvé dans le concours de leurs talens. »

Nouveaux applaudissemens, nouvel enthousiasme ; les toasts, portés et rendus, se succèdent avec la plus franche cordialité et l'épanchement le plus vrai.

Des chansons, des romances sont ensuite chantées par MM. Gustave-Blès, Martin et Donjon. M. Nourrit ne veut pas être en reste, et par une galanterie pleine de délicatesse et d'à-propos, il choisit une romance dont la musique est l'œuvre de M. Bédard, ex-musicien de

l'orchestre du Grand-Théâtre. Les paroles et la musique ont fait grand plaisir : le chanteur a été ravissant et les acclamations ont redoublé de force et d'intensité. Le roi de la fête venait de lancer le bouquet, la soirée s'est nécessairement terminée là. Une députation a reconduit M. Nourrit à son hôtel, et les connives en en retirant, n'ont pu se défendre de dire encore combien ils avaient éprouvé de bonheur dans cette réunion dont le souvenir ne s'effacera ni de leur mémoire ni de leur cœur.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Un Caprice de Femme,

Paroles de M. Lesguillon, musique de M. Paer.

Reprise du *Revenant*.

MUSIQUE DE GOMIS.

Depuis la réouverture du théâtre de la Bourse, nous avons vu défiler sous nos yeux bon nombre de débutans et d'opéras, témoignages irrécusables du zèle et de la bonne volonté de l'administration ; mais sans *Lestocq*, aucune pièce, aucun artiste, n'influe d'une manière décisive sur le chiffre des recettes, diagnostic certain et infaillible de la prospérité d'une direction théâtrale. Nous sommes, il est vrai, dans le moment le plus difficile de la saison, et il faut un attrait bien vif et bien puissant pour que le public surmonte sa répugnance contre les chaleurs du mois de juillet. Si *un Caprice de Femme*, dont la première représentation a eu lieu jeudi dernier ne brille pas de qualités assez saillantes pour faire courir la foule au théâtre Feydeau, du moins cette pièce d'un mérite incontestable fera compter au caissier quelques bonnes recettes, et prendra au répertoire un rang distingué.

La donnée du *Caprice de Femme* est simple, claire, pas trop neuve, et ne manque pas de vérité. Madame de Surville, la femme au caprice, qui sans doute a la cervelle un peu troublée par la sentimentalité transcendante des œuvres morales de M. Sand et compagnie, s'ennuie à périr du plat et vulgaire bonheur du ménage. Son mari riche, spirituel, jeune, plein d'amour et d'attentions pour elle, a le malheur d'être, dans le commerce de la vie, d'une facilité de rapports désespérante. Il a le travers d'avoir confiance en sa femme et de la laisser vivre à sa guise. Madame de Surville ne peut supporter le prosaïsme de cette monotone existence ; il lui faut de la jalousie pour jeter un peu de variété et de la jalousie bien conditionnée ; car sans jalousie, chante-t-elle, il n'est point d'amour véritable. Survient M. de Valbrun, fat quelque peu sot, qui se croit amant obligé de toute jolie femme. Madame de Surville le choisit, vu le peu de danger, pour en faire l'objet de la jalousie de son mari, et celui-ci, bien loin de s'émouvoir des éloges affectées de M. de Valbrun, qu'il entend sortir de la bouche de sa femme, fait inviter ce même Valbrun à la soirée qui doit avoir lieu ce jour-là même pour la fête de madame de Surville. M. de Valbrun répond au billet d'invitation par une déclaration d'amour. Cette lettre tombe entre les mains de M. de Surville, qui ne peut s'empêcher, pour complaire à sa femme, de commettre son premier acte de jalousie en la décachetant. Déjà il est sur le point de prendre la jalousie au sérieux, lorsqu'il entend sa femme développer à une vieille gouvernante sa théorie de coquetterie conjugale. De ce moment M. de Surville veut rendre la leçon qu'on prétendait lui donner ; il feint une jalousie profonde, et, devant toute la société assemblée, il *fait une scène* à sa femme qu'il oblige à le laisser seul avec Valbrun. Une discussion s'élève entre les deux rivaux, mais sur leur adresse à tirer le pistolet, et cette querelle se formule en un pari de cinq cents francs. Une double détonation se fait bientôt entendre ; madame de Surville se trouve mal ; toute la compagnie est en émoi, puis tout s'explique, et madame de Surville se promet bien de mieux choisir ses caprices à l'avenir.

Comme on vient de voir, ce n'est pas la morale qui manque à cet opéra, qui d'ailleurs est écrit avec esprit. Le dialogue a du trait, de la finesse, mais il est long, et la marche de la pièce n'est pas complètement musicale. A quelques rares exceptions près, les auteurs d'opéras comiques mettent peu d'esprit dans leurs poèmes ; félicitons M. Lesguillon d'avoir évité ce parti pris, si c'en est un ; nous le féliciterons bien davantage si nous le voyons dans ses prochains ouvrages imiter l'admirable coupe musicale des *libretti* italiens auxquels messieurs ses confrères ont voué le plus profond mépris.

Si le nom de M. Paer avait été le moins du monde un mystère, avant le lever du rideau les premières mesures de l'ouverture auraient aisément fait reconnaître un artiste expérimenté. En général, la conduite des morceaux, l'instrumentation, la disposition des voix décèlent dans ce petit ouvrage le compositeur consommé : l'instrumentation surtout est écrite avec un soin remarquable, et si la fraîcheur et l'originalité des mélodies, comme en savait faire dans son bon temps l'auteur d'*Agnèse*, d'*Achille*, et d'une foule d'autres opéras qui ont fait le tour de l'Europe, était venu se joindre à toutes les qualités que nous nous sommes plus à énumérer, le *Caprice d'une Femme* serait un petit chef-d'œuvre. Mais il ne faut pas oublier que M. Paer a écrit son premier ouvrage en 1784, et il est vraiment étonnant qu'en 1834 il puisse encore trouver des chants pleins de charme et de grâce comme en renferme cette partition. Cependant il est un reproche grave que je ne puis m'empêcher d'adresser à cet illustre maître. Comment M. Paer, si éminemment musicien, si véritablement *italien*, qui sait si parfaitement écrire pour les voix, a-t-il pu se résoudre à composer un opéra tout entier sans une seule *basse*, un opéra où l'on n'entend que des voix aiguës, soit hommes, soit femmes, des *soprani* et des *tenori*? Le rôle de Surville réclamait impérativement une basse-taille ou tout au moins un baryton ; l'écrire pour Lemonnier, c'était détruire à plaisir tout l'effet des morceaux d'ensemble. M. Paer se devait à lui-même, et aux saines doctrines musicales qu'il a soutenues et mises en pratique toute sa vie, de ne pas donner un si mauvais exemple. Je sais bien que M. Paer peut répondre qu'il n'est pas rigoureusement vrai de classer Lemonnier parmi les ténors, et que cette seule observation écorne mon raisonnement. — D'accord ; mais si Lemonnier ne peut être ténor, il est encore bien moins basse-taille ; s'il chante peu dans le haut, il ne chante pas du tout dans le bas, et ma remarque subsiste. L'air de madame Casimir est parfaitement écrit pour faire briller toutes les richesses de sa voix. Son succès y a été complet. Que madame Casimir me pardonne de troubler un peu ses triomphes, mais c'est précisément parce que la nature l'a douée de facultés merveil-

leuses qu'il faut lui faire entendre des avis sages et même un peu sévères. C'est un bien mauvais moyen de prouver l'intérêt que l'on prend à un artiste en lui criant toujours *bravo*, *bravissimo!* A mon avis, madame Casimir se confie beaucoup trop à la beauté, à la facilité de sa voix. Plus je l'entends, et plus en l'écoutant il m'est difficile de reconnaître en elle la véritable artiste. Je suis frappé de facultés extraordinaires, de prodiges d'organisation, et rien au-delà. C'est bien pour le présent, mais pour l'avenir! Combien de voix magnifiques ont disparu et se sont subitement éteintes après un petit nombre d'années de pratique, tandis qu'un chanteur qui connaît et ménage les ressources de son art peut s'assurer une carrière dix fois plus longue. Madame Casimir n'a qu'à regarder auprès d'elle, et elle en verra un bien frappant exemple dans son camarade Ponchard, qui, avec une organisation frêle et une voix faible, chante depuis long-temps, chantera plus long-temps encore, parce qu'il connaît à fond et qu'il sait ménager les ressources de son instrument; parce qu'il sait trouver dans l'étude et les pratiques de l'art, et malgré les désavantages de son organisation, les moyens certains de se faire applaudir, même à côté de la voix si saisissante, si ferme et si brillante de madame Casimir. Moins habile que Ponchard, madame Boulanger ne sait pas si bien dissimuler les ravages du temps sur son organe. Sa voix a perdu de son éclat et de sa souplesse dans les sons élevés; elle fait des efforts trop visibles et malheureusement vains pour rattraper ce qu'elle ne retrouve plus; et si elle n'y prend garde, elle remplacera ses notes fugitives par des cris peu harmonieux. Il faut que madame Boulanger change de diapason comme elle a su si à propos changer d'emploi, et le résultat de ce petit sacrifice d'amour-propre ne sera pas moins heureux pour cette estimable artiste.

Somme toute, si la pièce nouvelle n'est pas appelée à un succès de vogue, elle figurera long-temps sur l'affiche et sera toujours accueillie avec faveur.

On a repris dans la même soirée le *Revenant* de M. Gomis. L'originalité un peu recherchée de cette musique si différente de ce que l'on entend chaque jour, produit toujours son effet, et les mélodies quelquefois étranges inventées par le compositeur sont tout-à-fait en harmonie avec la couleur fantastique du sujet. C'est un des bons ouvrages du répertoire. Boulard a dans cette pièce un rôle tout-à-fait dans ses moyens. Il le dit et le chante de la manière la plus convenable.

On annonce comme fort prochain le début d'*Inchindi* dans une pièce nouvelle expressément écrite pour lui et pour le jeune débutant Couderc.

Correspondance particulère.

Turin, le 19 juillet.

Sous le titre de *Eran due ed ora son tre*, *Ricci* a écrit ici vers la fin du dernier printemps, un opéra dont les aventures de Meneghino ont fourni le sujet. Cette composition, qui ne manque pas de savoir-faire, a eu assez de succès, bien que l'on n'y remarque rien de bien nouveau, et qu'il ne se trouve pas dans toute la partition un seul morceau qui soit susceptible d'être chanté dans un concert. Les deux buffi-cantanti, Scaleze et Frezzolini méritent d'être honorablement cités parmi les exécutans. Je ne puis encore vous dire les noms des artistes engagés pour la saison prochaine au théâtre royal de Carignan : toutefois, on dit que la troupe sera bien composée. Dès que j'aurai obtenu des renseignemens plus positifs à cet égard, je ne manquerai pas de vous les communiquer.

Pugni, l'auteur *del giorno de Saint-Micheli* s'est esquivé de Milan, au grand déplaisir de ses créanciers, qui, néanmoins, lui souhaitent toute sorte de prospérité afin de conserver l'espoir d'en être payés un jour. L'Italie n'est pas aujourd'hui un pays convenable pour ceux qui se distinguent de la masse commune en travaillant pour la gloire seule. Puisse la fortune sourire ailleurs à Pugni!

NOUVELLES.

*** Rien de nouveau à l'Opéra, si ce n'est le départ du directeur; ce voyage de courte durée est, dit-on, le prélude d'une absence beaucoup plus prolongée, qui aurait pour but l'organisation de l'Opéra de Londres, que M. Véron doit entreprendre pour la saison prochaine.

*** MM. Berr et Adam sont chargés par le ministre d'organiser le concert d'instrumens à vent, qui aura lieu mardi 29 juillet, dans le Jardin des Tuileries, à huit heures du soir. Plus de deux cents artistes des théâtres royaux exécuteront l'ouverture de la *Muette*, *de Guillaume-Tell*, de la *Gazza ladra*, et le chœur des buveurs du *Revenant* de M. Gomis; ce dernier morceau a produit un effet imposant aux répétitions. On parle aussi avec éloges de la Marseillaise arrangée pour instrumens à vent par M. Adam, et des solos pour cornet à piston, introduits dans ce chant national, et exécutés par M. Dufresnes. Nommer cet habile artiste, c'est faire son éloge.

*** Un petit opéra sans importance, l'*Angelus*, continue à être donné à l'Opéra-Comique. Il existe un trop grand nombre d'amateurs de très-petite musique, pour que nous ne puissions prédire un succès de vente à l'éditeur qui fera l'acquisition de cette bluette.

*** Mardi, représentation *gratis* à l'Opéra, c'est *Gustave* avec son nouveau bal, qui fera les frais de cette représentation; le public gratis applaudira autant que le public payant qui, comme chacun sait, ne manque pas aux appels de la rue Lepelletier.

*** Avant le nouveau *Robinson*, le théâtre Nautique donnera une représentation extraordinaire qui se composera de *Guillaume Tell*, précédé d'un grand et brillant concert. On prétend que le directeur veut nous faire entendre quelques symphonies de Beethoven, nous le croyons; car pourquoi ne pas profiter d'un bon orchestre et d'un chef habile?

*** L'Opéra-Comique a repris le *Revenant* de M. Gomis; c'est une reprise malheureuse que nous blâmons. Une administration habile comme celle de M. Crosnier, aurait dû attendre l'hiver pour montrer un des meilleurs ouvrages de l'époque, mis en scène avec tout l'éclat qu'il mérite, et exécuté par les artistes de talent nouvellement engagés à ce théâtre. Nous espérons que l'administration suivra notre conseil, car le *Revenant*, tel qu'il est exécuté a l'Opéra-Comique, n'est qu'une triste parodie de l'opéra de M. Gomis.

*** Notre correspondant de Carlsruhe nous mande que mademoiselle Francilla Pixis continue à exciter l'admiration des habitans de cette ville; dans son second début, elle s'est montrée sous le costume d'homme; on donnait le troisième acte de *Romeo et Giulietta*, où elle a déployé, dans son chant, comme dans son jeu, du goût et du sentiment, et le nombreux public qui assistait à cette représentation, lui a témoigné toute sa satisfaction par des salves d'applaudissemens. Le 24 juillet, elle a dû continuer ses débuts par le rôle de Rosine, dans le *Barbier de Séville*. Cette jeune cantatrice donnera, le 29 de ce mois, une représentation sur le théâtre de Bade, qui se composera d'un concert suivi du troisième acte d'*Otello*.

*** On nous écrit de Boulogne : Les concerts recommencent dans celui de M. et madame Pagliardini, artistes fort estimés ici; nous avons eu l'occasion d'admirer l'exécution sur le piano pleine de force et d'énergie de M. Albert Schilling. Nous avons été fâchés de voir que le jeune artiste si plein de moyens a choisi de variations de *Herz*. Un véritable talent comme M. Schilling devrait abandonner ce genre aux femmes et à ceux incapables de produire de l'effet avec de la musique, plus élevée; ce sont les œuvres de Beethoven, Weber, Hummel, Moscheles ou Chopin, qui lui conviennent, et qui feraient envisager son talent sous son véritable point de vue.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'ÉVERAT, rue du Cadran, n° 16

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

1er ANNÉE. N° 31.

PRIX DE L'ABONNEM.		
PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de France.
On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 3 AOUT 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

EXPOSITION
DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.
(5e ARTICLE.)

Pianos.
(SUITE.)

A la veille de la clôture, et lorsqu'on commençait déjà à déplorer l'absence de ces habiles facteurs, MM. Roller et Blanchet ont enfin répondu à l'appel de l'art et payé largement leur tribut. On sait que ces facteurs ont choisi une spécialité, en ne construisant que les instrumens nommés *piano droit*, et *piano transpositeur*.

Les pianos en forme verticale ont eu long-temps à lutter contre la prévention du public, On leur reprochait, non sans raison, un mécanisme moins solide, un accord plus difficile, et d'autres inconvéniens attachés à la nature même de leur construction. Cependant cette forme avait un avantage sur celle des autres pianos: c'est de se prêter à un plus grand nombre d'emplacemens. Dans un petit appartement, où quelquefois un piano ordinaire, à cause de sa largeur et de sa profondeur, est embarrassant; le piano vertical n'occupant que la moitié de la place se range très-commodément. L'importance de ce résultat engagea plusieurs facteurs à de nouvelles recherches pour lui ôter ses défauts. Leurs efforts ont enfin obtenu le plus grand succès; car aujourd'hui le piano vertical est porté à un degré de perfection qui doit satisfaire aux exigences des artistes.

Lorsqu'on commença à construire les premiers pianos verticaux, on les fit en forme presque pyramidale, c'est-à-dire qu'on prit pour modèle les pianos à queue, dont on plaça la caisse perpendiculairement. Cette idée était la plus simple et celle qui devait se présenter d'abord. Ce n'était d'ailleurs une innovation que dans l'application au piano; car le clavecin perpendiculaire ou vertical existait plus de deux cents ans auparavant (1). On ignore quel est le facteur qui, le premier, a construit un piano vertical (2); mais c'est en Allemagne qu'on en a fait les premiers essais. Cette forme une fois établie, on modifia ces instrumens de mille manières, tant pour l'extérieur que pour le mécanisme et la distribution intérieure. Dans les derniers temps on s'est surtout occupé à diminuer le volume, et à en construire d'une dimension aussi petite que possible sans nuire à la qualité du son. MM. Roller et Blanchet semblent sous ce rapport avoir atteint des limites qu'on ne saurait dépasser. L'instrument auquel ils ont donné le nom de *piano droit*, n'a que trois pieds de hauteur sur une largeur de quatre pieds et une épaisseur de huit pouces, non compris la saillie du clavier qui est de sept pouces. C'est une victoire que d'a-

(1) On lit dans la *Revue musicale* (tome VIII, page 193), que *Rigoli, de Florence, inventa, vers 1620 le clavecin vertical*. Nous ferons observer que la forme verticale du clavecin existait déjà en 1536. Car on la trouve dans la *Musurgia* de Luscinius dont la première édition parut à l'époque que nous venons d'indiquer.

(2) M. Fétis, dit (*Revue musicale*, tome VIII, p. 202), que le troisième *clavecin à maillet*, de Marius était vertical. Le dessin qu'on trouve dans les *machines et inventions* approuvées par l'Académie Royale des Sciences (tom. III, p. 87), représente cet instrument pris par-devant et en perspective qui, mal exécutée, peut au premier abord induire en erreur. Mais on n'a qu'à lire le texte qui l'accompagne, et à examiner le mécanisme de la touche pour se convaincre que ce claveciu était horizontal comme tous les autres du même facteur.

voir obtenu dans ces dimensions un instrument à trois cordes et à six octaves, dont le son intense et plein ne redoute pas la comparaison avec celui de pianos beaucoup plus volumineux. Aussi voyons-nous avec plaisir que l'usage des *pianos droits* se répand parmi les amateurs. En effet, rien de plus commode qu'un petit meuble musical de cette espèce qu'on transporte facilement et qui se place partout où l'on veut. Ce fut à l'exposition de 1827 que MM. Roller et Blanchet produisirent leurs premiers essais des *pianos droits*. Depuis lors ils y ont apporté de nombreures améliorations, et ils conviennent eux-mêmes que ces pianos d'essai ne sauraient donner qu'une idée incomplète du degré de perfection où ces mêmes instrumens sont parvenus aujourd'hui.

Les artistes sont encore redevables à M. Roller d'avoir fait revivre l'idée de remplacer, par un procédé mécanique, les difficultés de la transposition.

Il y a assez long-temps que des facteurs se sont occupés de cette idée. Des clavecins avaient déjà reçu un mécanisme transpositeurs. On trouve mentionné un clavecin d'un Nicolas Ramarino où, par le changement de ressorts, le même clavier servait à plusieurs tons différens par degrés semi-toniques. Le P Kircher en a fait la discription dans le premier volume de sa *Musurgie*.

Charles Luyton, organiste de la cour de l'empereur Rodolphe II, possédait un clavecin curieux qui avait été construit à Vienne, en 1589. Les touches supérieures étaient divisées ou doubles, pour exprimer la différence des dièzes et bémols (de sorte que, par exemple, *ut dièze* et *ré bémol* étaient produits par des cordes différentes). En outre *le clavier était mobile, et pouvait se transposer sept fois;* ce qui faisait, d'après l'arrangement de ce clavier, une transposition de trois tons (1).

L'auteur dont nous avons tiré cette note, ne donne pas le nom du facteur de l'instrument. C'est au reste le plus ancien exemple d'un clavier mobile dont nous ayons connaissance.

Il paraît cependant que ce mécanisme ne trouva pas beaucoup d'imitateurs, et que quelques essais isolés, faits postérieurement, n'ont pas réussi à en généraliser l'usage.

Plus tard, on imagina un autre procédé. C'était de faire un chevalet mobile, au moyen duquel on pût, en raccourcissant ou allongeant l'ensemble des cordes, changer à l'instant tout l'accord de l'instrument. Mais l'usage de ce chevalet, plus compliqué et moins sûr que celui du clavier mobile, fut bientôt abandonné, et l'on est revenu au premier procédé dont la simplicité doit garantir le succès.

(1) Prætorius, *Syntagma mus.* t. II, p. 64 et 65.

C'est, nous croyons, en Allemagne que les pianos ont reçu d'abord le mécanisme transpositeur. Un homme ingénieux pour la construction des instrumens, sans être lui-même facteur, le chambellan Bauer à Berlin fit construire, vers 1786, un *piano pyramidal*, de huit pieds et demi de hauteur, qui, au moyen de registres, présentait huit changemens de sons et dont le clavier mobile se transposait de deux tons (1).

Plus tard, ce mécanisme a été reproduit à Vienne, où, en 1823, le facteur Muller se fit donner un brevet d'invention. Ce fut dans la même année que M. Roller présenta à l'exposition son *piano transpositeur*, dont on reconnut le mérite en lui décernant la médaille d'argent ; mais la priorité sur le facteur de Vienne lui appartient, car son brevet porte la date de 1820. M. Roller a depuis encore perfectionné son instrument, et tel qu'il le présente aujourd'hui, il semble ne rien laisser à désirer. Si jusque là les pianos à mécanisme transpositeur n'ont été faits qu'en petit nombre, ils se répandent maintenant, et semblent, grâce à cet habile facteur, être destinés à un succès complet.

Dans le *piano transpositeur* de M. Roller, le clavier mobile, mis en jeu par une clef, se transporte à droite ou à gauche sous les cordes ; de sorte que, par exemple, la touche qui frappe l'*ut* passe sous l'*ut dièze* ou *ré bémol*, et donne ainsi un autre système total, sans que le doigté éprouve le moindre changement. Pour baisser le ton, il suffit de porter le clavier de droite à gauche ; et alors, suivant le nombre de degrés qu'on lui fait parcourir, la gamme d'*ut* se change en celle de *si* au premier degré, de *si bémol* au second, et ainsi de suite. On peut obtenir à l'aigu la même variation : chaque tour de clef élève d'un demi-ton, si c'est en haut, et baisse d'un demi-ton, si c'est en bas. Chacun de ces degrés est d'un demi-ton, et à quelque degré que l'on s'arrête, le clavier se trouve invariablement fixé.

Ce mécanisme, simple par lui-même et tout-à-fait isolé du corps et des cordes de l'instrument, ne nuit en rien à sa solidité.

Nous engageons les personnes qui n'auraient pas vu le piano transpositeur, à visiter les ateliers de MM. Roller et Blanchet. Elles jugeront par elles mêmes de l'excellence de ces instrumens.

MM. Roller et Blanchet viennent d'obtenir la médaille d'or. C'est justice ; et nous aimons à les en féliciter.

Parmi les pianos verticaux, il y en avait un qui attirait l'attention par un écriteau, sur lequel on lisait :

(1) Gerber, *nouv. Dict.*, art. *Bauer*.

Piano à sons prolongés d'après un nouveau système de dilatation. Cet instrument était de M. Éder, de Rouen. Nous avons puisé dans le prospectus très-détaillé qui en rendait compte, de quoi expliquer à nos lecteurs *ce nouveau système*.

Dans le piano de M. Éder, la fonte de fer remplace la charpente en bois. Il n'eut d'abord en vue que la solidité du fer supérieure à celle du bois, et permettant d'employer des cordes plus grosses que les cordes ordinaires. Bientôt le fer lui parut offrir un avantage plus précieux par sa dilatabilité, pour la durée de l'accord. On sait que dans les salles de concert fortement échauffées, les pianos baissent sensiblement de ton. C'est l'effet d'une double distension, les cordes s'allongeant par la chaleur, et le bois au contraire se resserrant sur lui-même. M. Éder croit avoir trouvé dans la charpente en fonte le remède à cet inconvénient. La membrure (dit le prospectus), qui supporte les sommiers auxquels sont attachées les extrémités des cordes, étant elle-même susceptible de dilatation par l'action de la chaleur; il en résulte que, lorsque les cordes s'allongent par l'élévation de la température, ou se contractent par son abaissement, les sommiers, suivant le mouvement de la fonte et obéissant à sa propriété dilatable ou contractile, s'écartent ou se rapprochent, en sorte que les cordes, restant toujours à peu près également tendus, le piano reste à peu près constamment au même diapason.

Nous ne savons pas jusqu'où M. Éder a poussé ses expériences dans des salles échauffées. Mais le pavillon n° 4, avec l'alternative d'un courant d'air, et d'une chaleur étouffante, produites par l'influence des spectateurs, fournissait une belle occasion d'épreuve; et nous ne saurions conclure favorablement, attendu que le piano en question était bien discors au moment où nous l'avons essayé. Au reste, M. Éder aurait tort de se croire l'inventeur de la charpente en fonte. Plusieurs facteurs l'ont employée, il y a long-temps. Ils en sont revenus au bois, et nous pourrions citer un facteur très-célèbre de la capitale, qui, après avoir pris un brevet pour cette construction, il y a vingt et quelques années, n'a pas tardé à mettre son modèle au rebut.

Un mérite moins contestable du piano de M. Éder, c'est la prolongation du son, obtenue, selon lui, par une manière de barrage plus favorable aux oscillations du corps vibrant. Nous avons déjà dit, dans un article précédent, que pour la table d'harmonie il reste encore des expériences à faire. Nous engageons M. Éder à poursuivre les siennes.

Le prospectus parle encore d'une mécanique de nouvelle invention, que M. Éder aurait voulu appliquer à son instrument; mais que les délais fixés pour l'exposition ne lui ont pas permis d'achever. Il partage en cela le sort de beaucoup de ses confrères qui, pressés par le temps et pris au dépourvu, n'ont pu exécuter ce qu'ils avaient voulu présenter de neuf.

M. Cluesmann a exposé une nouvelle invention, qui ne pourrait manquer de succès, si elle présentait réellement l'*immense avantage* qu'en proclame l'inventeur. Malheureusement, elle n'est pas à l'abri d'objections difficiles à détruire.

Le piano, dit M. Cluesmann, laissait jusqu'ici quelque chose à désirer; c'était de pouvoir l'accorder soi-même sans le secours d'un accordeur. Regardant le maniement de la cheville pour tendre les cordes, comme principal obstacle à la facilité de l'accord, M. Cluesmann croit y avoir remédié par un procédé *aussi simple qu'ingénieux*, en substituant à ces chevilles des vis de pression qui, très-faciles à tourner avec une clef pareille à celle d'une montre, permettent de tendre ou de détendre les cordes d'une manière presque imperceptible. Au moyen de ces vis de pression, tout le monde pourra, selon lui, dorénavant accorder soi-même son piano; *pour cela, il ne faudra qu'avoir l'oreille juste*.

C'est comme si l'on disait : pour cela il ne faut que... savoir accorder.

L'accord du piano présente des difficultés; mais elles consistent moins dans l'adresse à manier la cheville (adresse toute mécanique, qui s'acquiert bientôt avec un peu d'habitude), que dans l'opération qu'on appelle partition et tempérament. Il faut pour cela non-seulement une oreille juste, mais une oreille bien exercée à cette sorte de travail. L'avantage des vis de pression se réduit donc à n'être qu'un moyen plus commode pour la partie purement mécanique de l'accord; et cet avantage sera encore limité aux cas où il s'agit de petites nuances de hausse ou de baisse. Car, comme il faut tourner trente fois la vis de pression pour obtenir le résultat d'un seul tour de cheville; on conçoit que l'usage des vis deviendra au contraire incommode toutes les fois qu'il s'agira de tendre ou de détendre les cordes considérablement. Pour monter une corde nouvelle, il faudrait des tours innombrables de la vis de pression. Aussi M. Cluesmann a-t-il reconnu la nécessité de conserver les chevilles pour cet effet. Dans ses nouveaux pianos, la corde s'attache au mécanisme destiné à être mû par la vis de pression; puis elle est roulée, comme d'ordinaire, sur une cheville, qui sert à la fixer. Ce n'est qu'alors, après avoir été accordée préalablement au moyen de cette cheville, qu'on emploie la vis de pression pour rectifier l'accord, ou pour *le saisir au degré le plus parfait*.

Remplacer les chevilles d'un côté pour les replacer de l'autre, et puis venir nous vanter l'avantage de ce changement qui consiste à empêcher les cordes de se relâcher, *inconvénient inséparable du système de chevilles employé jusqu'ici* : c'est, il faut en convenir, une singulière contradiction. Nous craignons que le système de M. Cluesmann ne soit pas si favorable au maintien de l'accord qu'il voudrait le faire croire. Car, dans les pianos ordinaires, les cordes sont invariablement fixées d'un côté, tandis que dans les siens, elles peuvent se relâcher des deux côtés.

M. Cluesmann a pris un brevet d'invention. Nous croyons qu'il aurait pu se dispenser d'en faire les frais, car nous doutons fort que ses confrères se fussent emparés de son invention. Il en sera comme de tant d'autres qui ont été abandonnées par les inventeurs eux-mêmes avant l'expiration du brevet.

Le Suicide par enthousiasme.

(SUITE).

Ce que pensa la moderne Ariane en se voyant ainsi délaissée, nul ne le sait. En tout cas, il est probable que le Thésée, qui devait la consoler et guérir la cruelle blessure faite à son amour-propre, ne se fit pas attendre. Hortense n'était pas femme à demeurer ainsi dans l'inaction. *Il fallait un aliment à la dévorante activité de son esprit et de son cœur.* C'est la phrase consacrée, au moyen de laquelle ces dames poétisent et veulent justifier leurs écarts les plus prosaïques. Quoi qu'il en soit, dès la seconde journée de son voyage, Adolphe complétement désenchanté était tout entier au bonheur de voir son projet favori, son idée fixe, sur le point de devenir une réalité. Il allait se trouver enfin à Paris au centre du monde musical, il allait entendre ce magnifique orchestre de l'Opéra, ces chœurs si nombreux, si puissans, entendre madame Branchu dans la *Vestale*..... Un feuilleton de Geoffroy, qu'Adolphe lut en arrivant à Lyon, vint exaspérer encore son impatience. Contre l'ordinaire du célèbre critique, il n'avait eu que des éloges à donner. « Jamais, disait-il, la belle partition de Spontini n'a » été rendue avec un pareil ensemble par les masses et » avec une inspiration aussi véhémente par les acteurs » principaux. Madame Branchu, entre autres, s'est » élevée au plus haut degré de pathétique, cantatrice » habile, douée d'une voix puissante, tragédienne con» sommée, elle est peut-être le sujet le plus précieux » dont ait pu s'enorgueillir l'Opéra depuis sa fondation; » n'en déplaise aux partisans exclusifs de madame Saint» Huberti. Madame Branchu est petite malheureuse» ment; mais le naturel de ses poses, l'énergique vérité » de ses gestes et le feu de ses yeux font disparaître ce » défaut de stature; et dans ses débats avec les prêtres » de Vesta, l'expression de son jeu est si grandiose » qu'elle semble dominer le colosse Derivis de toute la » tête. Hier, un entr'acte fort long a précédé le troisième » acte. La raison de cette interruption insolite dans la » représentation était due à l'état violent où le rôle de » Julia et la musique de Spontini avaient jeté la can» tatrice. Dans la prière (ô des infortunés), sa voix » tremblante indiquait déjà une émotion qu'elle avait » peine à maîtriser; mais au final (de ces lieux prêtresse » adultère), son rôle tout de pantomime ne l'obligeant » pas aussi impérieusement à contenir les transports qui » l'agitaient, des larmes ont inondé ses joues, ses gestes » sont devenus désordonnés, incohérens, fous, et au » moment où le pontife lui jette sur la tête l'immense » voile noir qui la couvre comme un linceul, au lieu » de s'enfuir éperdue, ainsi qu'elle avait fait jusqu'alors, » madame Branchu est tombée évanouie aux pieds de » la grande Vestale. Le public, qui prenait tout cela » pour de nouvelles combinaisons de l'actrice a couvert » de ses acclamations la péroraison de ce magnifique » final; chœurs, orchestre, tamtam, Dérivis, tout a » disparu sous les cris du parterre. La salle entière était » bouleversée. » — Un cheval! un cheval! mon royaume pour un cheval! s'écriait Richard III. Adolphe eût donné la terre entière pour pouvoir à l'instant même quitter Lyon au galop. Il respirait à peine en lisant ces lignes; ses artères battaient dans son cerveau à lui donner des vertiges, il avait la fièvre. Force lui fut cependant d'attendre le départ de la lourde voiture, si improprement nommée diligence, où sa place était retenue pour le lendemain. Pendant les quelques heures qu'il dut demeurer dans les murs de Lyon, Adolphe n'eut garde d'entrer dans un théâtre. En toute autre occasion, il s'en fut empressé; mais certain aujourd'hui d'entendre bientôt le chef-d'œuvre de Spontini dignement exécuté, il voulait jusque-là rester vierge et pur de tout contact avec les muses provinciales. On partit enfin D***, enfoncé dans un coin de la voiture, tout entier à ses pensées, gardait un farouche silence, ne prenant aucune part au caquetage de trois dames fort attentives à entretenir avec deux militaires une conversation suivie. On parla de tout comme à l'ordinaire; et quand vint le tour de la musique, les mille et une absurdités débitées à ce sujet purent à peine arracher à Adolphe ce laconique a parte : « Bec» casses! ! » Il fut obligé pourtant, le second jour du voyage, de répondre aux questions que la plus âgée des femmes s'avisa de lui adresser. Impatientées toutes les

trois du mutisme obstiné du jeune voyageur et des sourires sardoniques qui se dessinaient de temps en temps sur ses traits, elles décidèrent qu'il parlerait et qu'on saurait le but de son voyage. « Monsieur va à Paris sans » doute? — Oui, madame. — Pour étudier le droit? » — Non, madame. — Ah! monsieur est étudiant en » médecine? — Vous vous trompez, madame. » L'interrogatoire finit là pour cette fois, mais il recommença le lendemain avec une insistance bien propre à faire perdre patience à l'homme le plus endurant. « Il paraît » que monsieur va entrer à l'école polytechnique? — » Non madame. — Alors, monsieur est dans le com» merce? — Oh! mon Dieu non, madame. — A la » vérité, rien n'est plus agréable que de voyager pour » son plaisir, comme fait monsieur, selon toute appa» rence. — Si tel a été mon but en partant, je crois, » madame, qu'il me sera difficile de l'atteindre pour » peu que l'avenir ressemble au présent. » Cette repartie faite d'un ton sec, imposa enfin silence à l'impertinente questionneuse, et Adolphe put reprendre le cours de ses méditations. Qu'allait-il faire en arrivant à Paris... n'emportant pour toute fortune que son violon et une bourse de deux cents francs, quels moyens employer pour utiliser l'un et épargner l'autre... Pourrait-il tirer parti de son talent... Qu'importaient après tout de pareilles réflexions, de telles craintes pour l'avenir... N'allait-il pas entendre la Vestale? N'allait-il pas connaître dans toute son étendue le bonheur si long-temps rêvé? Dût-il mourir après cette immense jouissance, avait-il le droit de se plaindre... n'était-il pas juste au contraire que la vie eût un terme, quand la somme des joies, qui suffit d'ordinaire à toute la durée de l'existence humaine, est dépensée d'un seul coup?

C'est dans cet état d'exaltation que l'artiste provençal arriva à Paris. A peine débarqué, il court aux affiches; que voit-il sur celle de l'Opéra? les *Prétendus.* « Insolente mystification, s'écria-t-il, c'était bien la peine de me faire chasser de mon théâtre, de m'enfuir devant la musique de Lemoine, comme devant la lèpre ou la peste, pour la retrouver encore au grand Opéra de Paris. » Le fait est que cet ouvrage bâtard, ce modèle du style rococo, poudré, brodé, galonné, qui semble avoir été écrit exclusivement pour les vicomtes de Jodelet et les marquis de Mascarille, était alors en grande faveur. Lemoine alternait sur l'affiche de l'Opéra avec Gluck et Spontini. Aux yeux d'Adolphe, ce rapprochement était une profanation; il lui semblait que la scène illustrée par les plus beaux génies de l'Europe, ne devait pas être ouverte à d'aussi pâles médiocrités; que le noble orchestre, tout frémissant encore des mâles accens d'Iphigénie en Tauride ou d'Alceste, n'aurait pas dû être ravalé jusqu'à accompagner les fredons de Mondor et de la Dandinière. Quant au parallèle de la Vestale avec ces misérables tissus de Pont-Neuf, il s'efforçait d'en repousser l'idée; cette abomination lui figeait le sang dans les veines. Il y a encore aujourd'hui quelques esprits ardens ou *extravagans* (comme on voudra), qui ont exactement la même manière de voir à ce sujet.

Dévorant son désappointement, Adolphe retournait tristement chez lui quand le hasard lui fit rencontrer un de ses compatriotes, auquel il avait autrefois donné des leçons de violon. Celui-ci, riche amateur, fort répandu dans le monde musical, s'empressa de mettre son maître au courant de tout ce qui s'y passait et lui apprit que les représentations de *la Vestale*, suspendues par l'indisposition de madame Branchu, ne seraient vraisemblablement reprises que dans quelques semaines. Les ouvrages de Gluck eux-mêmes, quoique formant habituellement le fond du répertoire de l'Opéra, n'y figurèrent pas, pendant les premiers temps du séjour d'Adolphe à Paris. Ce hasard lui rendit ainsi plus facile l'accomplissement du vœu qu'il avait fait, de conserver pour Spontini sa virginité musicale. En conséquence, il ne mit les pieds dans aucun théâtre, s'abstint de toute espèce de musique, n'assistant ni aux revues de la garde, ni aux messes solennelles de Notre-Dame, se bornant à chercher une place qui pût la faire vivre, sans le condamner cependant à recommencer la vie de galérien qui lui avait été si odieuse en province. Il s'agissait pour cela de trouver un emploi dans un des trois théâtre lyriques. Il se fit entendre successivement aux différens chefs d'orchestre. M. Persuis qui conduisait l'Opéra et celui sur lequel il comptait le moins, fut le seul qui l'encouragea et lui donna des espérances. Adolphe lui plut, son talent d'exécution sans être très-remarquable le rendait cependant fort propre à tenir avantageusement son rang parmi les violons de l'Opéra. Persuis l'engagea à revenir le voir, lui offrant ses conseils, avec l'assurance que la première place vaccante à l'orchestre serait pour lui. Tranquille de ce côté, et deux élèves que son protecteur lui avait procurés facilitant ses moyens d'existence, l'adorateur de Spontini sentait redoubler son impatience d'entendre la magique partition. Chaque jour il courait aux affiches, chaque jour son attente était trompée. Le 22 mars, arrivé le matin au coin de la rue Richelieu, au moment ou l'afficheur montait sur l'échelle, après avoir vu placarder successivement le Vaudeville, l'Opéra-Comique, le Théâtre-Italien, la Porte-Saint-Martin, Adolphe vit déployer lentement une grande feuille brune qui portait en tête:

Académie Impériale de Musique et faillit tomber sur le pavé en lisant enfin ce nom tant désiré : *La Vestale.*

(La suite à un numéro prochain.)

La Musique sur les côtes de l'Afrique.

A Inhamban, ville située aux bords de la rivière du même nom, et qui forme, sous le rapport de la salubrité, un des meilleurs établissemens portugais sur cette partie des côtes orientales de l'Afrique, les naturels du pays, qui doivent à leur vaillance d'être restés libres, ont une danse très-sauvage, et c'est ordinairement au son du tambour qu'ils se livrent à ce plaisir. Leur principal instrument est la *marimbah.* Il consiste en dix morceaux ou baguettes d'un bois très-dur qui sont fixés dans un cadre. Une petite calebasse creusée sert à chaque baguette de moyen de résonnance. Le tout ressemble à peu près à une harmonica. Faut-il reconnaître encore aujourd'hui dans les dix baguettes de la *marimbah* la gamme primitive d'une double octave telle qu'elle existait jadis dans ces contrées et dans toute l'Asie orientale? Il est bien à regretter que, lorsqu'il s'agit de musique, les relations même de nos voyageurs les plus modernes soient toujours si imparfaites. — Un autre instrument qui s'appelle *Cassanga*, est encore plus répandu chez les naturels d'Inhamban. Il consiste en une caisse vide dont le dessus est garni d'un certain nombre de baguettes en fer de diverse longueur et que l'on frappe des doigts. Les voyageurs ont trouvé ce même instrument à Quilimare, ville située sur le bord de la rivière portant le même nom. A l'occasion d'une noce, on a vu les habitans placer le fiancé sur quelques barres de bois posées en travers sur l'orifice d'un puits, et, pendant qu'on l'arrosait abondamment, les spectateurs sautaient autour de lui au son de la *Cassanga*, en chantant et en exprimant leur joie par de grands battemens de main.

(Voyage du capitaine Owen.)

Revue Critique.

Krakowiak. Grand rondo de concert pour le piano, avec accompagnement d'orchestre. Prix : 15 fr. et 7 fr. 50 cent. pour le piano seul.

Si nous ne nous trompons pas, cet œuvre tire son titre polonais des principaux motifs que nous y rencontrons, et qui, composés à la manière des chants des environs de Cracovie, se distinguent des mazourkas soit par une ressemblance frappante avec les ranz suisses, soit par la légèreté du rhythme en deux quarts, soit enfin par une nuance toute particulière de vive gaieté. Les habitans de la province, qui a pour capitale la ville de Cracovie, sont, pour le plus grand nombre des montagnards. De là, ces chants qui se développent en longues phrases mélodiques qui, comme celles des ranz, doivent résonner au loin dans la Vallée et par-dessus la montagne; et aussi ces autres chants si gais, si naïfs, entremêlés de danses et de dialogues, tandis qu'au contraire, la mazourka, plus calme et d'une gaieté plus sérieuse, s'adresse aux habitans plus maniérés des pays plats. Dans l'œuvre que nous signalons aujourd'hui à l'attention du public, M. Chopin donne un exemple caractéristique de ces deux principaux genres de chants nationaux, ce qui seul donne déjà à sa production un cachet tout particulier, et ne rend que plus intéressante la piquante originalité du spirituel compositeur. Pour ce qui touche à la disposition du morceau, cette fois encore nous ne saurions donner assez d'éloges à la manière caractéristique et savante dont sont traités les instrumens accompagnans, non plus qu'à l'unité intime des pensées ou à la manière tout artistique dont elles sont liées entre elles. Écrit entièrement à la manière de Hummel, cet ouvrage est tout-à-fait concertant, et ne saurait être exécuté sans que l'orchestre fût complet. A ne considérer que les difficultés toujours nouvelles de la partie principale, difficultés qui se succèdent sans cesse et ne sont interrompues que par quelques tuttis, on pourrait peut-être se sentir quelque peu tenté de reprocher au compositeur d'avoir écrit un trop grand nombre de traits; ce serait cependant tomber dans une grande erreur. Dans tout le cours du morceau, les motifs principaux reviennent si continuellement, soit dans leur totalité, soit dans de nombreuses imitations, et, au moyen de ces traits si riches ainsi que de tournures harmoniques toujours nouvelles, ils acquièrent une si admirable variété qu'on ne peut s'empêcher de les repasser d'un bout à l'autre avec un intérêt sans cesse renaissant. L'art du contrepoint, réuni à tant de poésie et à un goût si délicat, est ce que la composition musicale peut offrir de plus élevé ; arriver là, c'est se montrer le digne émule des plus grands maîtres. Cet ouvrage est encore un de ceux qui, pour être bien exécutés, exigent une étude sérieuse et approfondie, ainsi qu'une compréhension intime du génie de M. Chopin. En effet, supposé que l'on joue exactement et en mesure tous les traits de ce rondo, dont au reste l'exécution est généralement facilitée par une soigneuse indication du doigté, on ne produira encore aucun effet si on ne possède en même temps le secret de ces nuances si profondes et si délicates qui prêtent un tel charme au jeu de l'auteur. Ici nous ferons remarquer aux nombreux amis de ses compositions, que M. Chopin se sert avec un art et un succès tout particuliers de la grande pédale. Il y a un grand nombre d'effets qu'il serait tout-à-fait impossible de rendre si l'on ne suivait pas exactement toutes les indications qui ont rapport à cette pédale. Puissent les vrais amis de l'art musical, qui dans le vain clinquant et le déluge de roulades produits par presque tous les compositeurs modernes, ne trouvent nécessairement pas assez d'occasions de surmonter les difficultés véritables, ne pas se laisser effrayer par l'essor immense que vient de prendre M. Chopin; qu'ils travaillent avec zèle, et ils ne tarderont assurément pas à se rendre maîtres des plus rebutantes difficultés. Qui veut, peut.

Bibliothèque populaire du pianiste, 1re livraison. *Fantaisie élégante* sur des motifs de *Robert le-Diable*, par Charles Czerny.

prix : 1 fr.

Celui-là est riche qui sait faire de ce qu'il possède l'usage le meilleur et le plus convenable. Sous ce rapport, M. Czerny compte sans contredit parmi les compositeurs modernes doués de la plus riche organisation. En effet, s'il ne possède pas une inépuisable faculté d'invention, il n'en a pas moins écrit plus de trois cents œuvres qui toutes contiennent des détails assez neufs et assez intéressans pour pouvoir être jouées avec plaisir; c'est qu'il n'existe pas de bagatelles, si petites qu'elles puissent paraître, auxquelles M. Czerny ne sache prêter du charme et de la nouveauté, plus souvent en effet comme arrangeur que comme compositeur ; or, s'il arrive que M. Czerny rencontre des motifs comme ceux qu'il vient de choisir dans l'inimitable *Robert-le-Diable de Meyerbeer*, pour les arranger en fantaisie, on peut affirmer que cette œuvre appartient aux morceaux les plus distingués *de ce genre*, et qu'elle mérite le plus bienveillant accueil.

Le Souvenir de Paganini, premier concerto pour le violon, avec accompagnement de grand orchestre, par Charles Guhr. OEuvre 15.

(Ce concert est composé dans le genre de Paganini et arrangé pour l'exécution ordinaire.)

Dans une courte préface le compositeur fait observer que pour jouer son concerto dans le genre qui lui convient l'exécutant doit avoir lu l'ouvrage qu'il a publié sur l'art de jouer du violon à la Paganini, d'où il suit que l'acquisition de cet ouvrage sera nécessaire à tous ceux qui voudront jouer ce concerto dans le style du célèbre violoniste. Le violon doit être monté d'un demi-ton, de manière à ce que les cordes donnent *là* bémol, *mi* bémol, *si* bémol, *fa* naturel, ce qui doit produire les effets si souvent remarqués dans l'exécution de Paganini. Le fragment de concerto, — car nous devons le nommer ainsi puisqu'il n'est composé que d'un morceau au lieu de trois, renferme principalement tous ces raffinemens qui constituent la manière de Paganini, tels que Pizzicati, des traits en staccato et des passages en double corde d'une assez grande difficulté. Ce morceau renferme-t-il cette inspiration, cette originalité particulière aux compositions de Paganini? c'est ce dont nous ne saurions décider maintenant, puisque nous ne connaissons encore que la partie principale et que nous n'avons pas encore eu l'occasion d'entendre l'accompagnement de l'orchestre. Toutefois les chants ne nous paraissent pas très-neufs, et ils ne pourraient être relevés que par le mérite de l'instrumentation. Maintenant, quant à la question de savoir jusqu'à quel point ce fragment de concerto convient à l'exécution en général, nous croyons devoir faire remarquer que cette exécution ne sera jamais qu'une imitation du jeu de Paganini, imitation dont ont soin de se garder les artistes indépendans; et par conséquent le compositeur est exposé à n'être pas payé de la peine qu'il s'est donnée, puisque assurément la plupart des exécutans ne pourront choisir ce morceau sans s'exposer au reproche de l'imitation. Quant à ceux qui désirent la réalisation du système Paganini, cette œuvre ne pourra que leur être agréable.

M. Guhr paraît avoir senti lui-même l'inconvénient que nous venons de signaler puisqu'il a composé une seconde partie principale dans laquelle les sons de flageolet, les Pizzicati ont été laissés de côté, et dans cette forme, la composition est destinée à recevoir un meilleur accueil des violonistes quoiqu'il nous paraisse renfermer beaucoup trop de difficultés, et qu'à l'exception du chant principal et de l'Adagio, on ne rencontre que bien peu de motifs neufs ou agréables. Nous attendrons cependant, pour prononcer notre jugement définitif sur cette production, que nous l'ayons entendue complétement.

Trois airs nationaux, allemand, anglais, tyrolien, variés pour le piano, par Fr. Stœpel. Op. 34.

Trois airs écossais, variés pour le piano, par le même. Op. 37.

Le principal mérite de ces deux opuscules consiste dans la manière heureuse dont ont été variés ces thèmes si bien choisis. La suite des idées principales sur lesquelles reposent les variations est heureusement conduite jusqu'à la dernière note des variations sous des formes plus ou moins gracieuses, riches ou élégantes, suivant la différence des motifs et suivant le caractère propre à chacun d'eux. Le numéro 1 a pour thème une chansonnette bien connue de Weber (Wiegenlied) et la première variation principalement est variée avec autant de simplicité que de grâce. Nous rencontrons dans le thème, à la quatrième mesure, quelques accords vicieux. Le reproche doit-il retomber sur Weber? Nous devons le croire, car M. Stoepel a donné dans cette feuille le développement d'une théorie qui lui est particulière sur les quintes et les octaves, et où il traite cette matière avec tant d'esprit et de profondeur qu'une telle faute ne lui pourrait guère échapper.

Le second motif *The Ploug Boy* est celui qui a fourni les développemens les plus larges. Le numéro trois, dans l'*allegro animato*, par son caractère de simplicité originale, caractère qui distingue généralement tous les véritables chants tyroliens, se fait aussi remarquer par une élégance soutenue. Les trois airs écossais, quoique plus difficiles à varier à cause de leur caractère étrange, qui diffère entièrement du style musical que nous connaissons, ne sont pourtant pas traités avec moins de bonheur. En somme, ces opuscules se recommandent auprès des pianistes d'une force moyenne.

NOUVELLES.

*** On répète à l'Opéra, bien lentement, la *Tempête*; nous présumons que le directeur, qui compte beaucoup sur ce ballet, ne veut point le sacrifier aux chaleurs, et qu'il aime mieux nous le faire attendre un peu plus long-temps. Les échos des coulisses nous apprennent que les décorations et les costumes sont magnifiques, et on ne sait assez vanter le talent mimique de l'aînée des demoiselles Elsler et la beauté de la cadette; déjà on la nomme « la belle Fanny. »

*** *Emmeline*, et le *Barbier de Séville* se répètent toujours à l'Opéra-Comique pour les débuts de madame Masi et de M. Inkindi; nous espérons voir bientôt ces deux ouvrages, qui ne sont point d'urgence à ce théâtre puisqu'il fait de bonnes recettes malgré les chaleurs, toutes les fois que *Lestocq*, ou *un Caprice de Femme* se trouvent sur l'affiche.

*** Mademoiselle Taglioni est attendue à Paris vers le 20 de ce mois; la *Sylphide* ne reparaîtra pourtant point avant les débuts des demoiselles *Elsler*, qui n'auront lieu que vers la fin du mois.

*** M. Boyeldieu est à Bordeaux; on le fête par la représentation de ses opéras, des aubades et des festins. Puisse cette admiration si méritée influer sur l'état de sa santé, et nous rendre bientôt un de nos plus spirituels compositeurs.

*** Mademoiselle Francilla Pixis n'a pas été moins heureuse à son troisième début qu'aux deux précédens, c'est dans le rôle de Rosine du *Barbier de Séville*, qu'elle a reparu le 24 juillet devant le public de Carlsruche qui, selon notre correspondant, a fait éclater ce jour-là un enthousiasme presque inouï dans les annales du théâtre de cette ville. C'est surtout dans la scène de la leçon, où mademoiselle Pixis a chanté le grand air « *I tuoi frequenti palpiti* (le même par lequel Rubini a, dans la *Straniera*, transporté les dilettanti), qu'elle a été couverte d'un tonnerre d'applaudissemens qui s'est répété quatre à cinq fois. Décidément, cette jeune cantatrice est devenue l'idole des habitans de Carlsruhe, qui ne s'attendaient guère à trouver en elle tous les talens réunis qui embrassent les différens genres. Passionnée dans Desdemona, mélancolique et languissante dans Romeo; elle était enjouée et naturelle dans Rosine; tout promet un brillant avenir à mademoiselle Pixis.

*** Les spectacles gratis ont été très-suivis; mais celui qui avait attiré le plus de monde est le *théâtre Nautique*. Il était curieux de voir ces masses entassées les unes sur les autres, applaudir *Guillaume Tell* et les *Ondines*, c'est un grand succès pour M. Henri, car *vox populi*, *vox Dei*, et il n'est pas aisé de se faire comprendre sans *le secours de la parole*, par une réunion populaire qui, difficilement, saisit l'action d'un ballet.

*** Le grand concert de la Socité Helvétique donné il y a peu de jours à Genève avait attiré beaucoup de monde. Voici les morceaux qui composaient cette fête musicale dont l'exécution a laissé beaucoup à désirer : Grande messe de Beethoven; l'hymne du soir de Lamartine, musique de *Grast de Geneve;* Ave verum de Mozart; Hymne de Weber, dédié à la Société Helvétique.

*** Un service funèbre, en l'honneur de M. Choron, sera célébré le 9 août, en l'église de la Sorbonne. Ses élèves, réunis aux meilleurs artistes de Paris, exécuteront à grand orchestre le superbe *Introït* de la messe de morts de Jomelli, et le *Requiem* de Mozart. L'orchestre sera dirigé par M. Girard.

*** Pour le consoler sans doute d'avoir contribué, comme membre de la commission des auteurs, à l'empêcher de jouer le rôle de Figaro, M. Scribe a fait pour M. Inchindi un opéra en un acte; intitulé *le Chalet*, opéra dans lequel l'ex-chanteur italien doit remplir un rôle de soldat allemand. On dit que la musique de cet ouvrage a été confiée à M. Adam. M. Couderc y remplira également un rôle. Néanmoins, il n'est point décidé que le *Barbier de Séville* ne soit représenté au bénéfice de Baptiste.

Plusieurs fautes se sont glissées dans les Numéros 29 et 30, du *Suicide par Enthousiasme :*

Au lieu de : *qui se facine*, lisez : *qui facine.*
— *Au mieses*, lisez : *aux miens.*
— *Ce joies*, lisez : *ces joies.*
— *De cacher*, lisez : *à cacher.*
— *Un aspect si glacé*, lisez : *un aspect si morne.*
— *Dépourvu du charme*, lisez : *dépourvu de l'attrait.*
— *Il la plaignit*, lisez : *il la plaignait.*

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'ÉVERAT, rue du Cadran, n° 16.

// GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

1er ANNÉE. N° 32.

PRIX DE L'ABONNEM.		
PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de France.
On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 10 AOUT 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur rue Richelieu, 97.

RÉPLIQUE

A UN ARTICLE DE LA REVUE MUSICALE.

Le n° 30 de la *Revue musicale* contient, en sept colonnes, une réponse de M. Fétis à trois notes de la *Gazette musicale*, où l'on relevait quelques inexactitudes échappées à M. Fétis en divers endroits.

La polémique, sur des questions de dates et sur des matières en apparence minutieuses, n'intéresse qu'un petit nombre de lecteurs. Cependant, lorsqu'il s'agit de recherches historiques, l'exactitude est de première nécessité; aussi nous croyons-nous obligés de répondre à l'article de M. Fétis, pour soutenir les faits suivans :

Marius a fait quatre *Clavecins à maillets*, en 1716. Tous quatre se trouvent à la suite l'un de l'autre, avec les quatre dessins, dans le recueil des *Machines et Inventions approuvées par l'académie des Sciences*, tome III, pages 83, 85, 87 et 89, n° 172-175. Le *Clavecin brisé* du même facteur, construit en 1700, (et dont M. Fétis a tort de faire le quatrième, pour prouver qu'il avait raison de n'en compter que trois) se trouve dans le même recueil, tome I, page 193. M. Fétis nous reproche de l'avoir confondu avec les *Clavecins à maillets*. La preuve du contraire, c'est que nous ne l'avons pas compté avec les quatre, dont il aurait nécessairement alors fait le *cinquième*.

Quant à Cristofali, (que nous aurions su gré à M. Fétis de ne pas avoir altéré en Cristo*foli* toutes les fois qu'il nous a cités; à moins que ce ne soit là encore une paccadille typographique) la date de 1711 est incontestable, de même que le nom, tel que nous l'avons donné. C'est le *Giornale de' Letterati d'Italia*, tomo quinto, Anno MDCCXI. (1) qui contient, page 144-159, la description et le dessin dont nous avions parlé. Cet article, intitulé : *Nuova invenzione d'un Gravecembalo col piano, e forte* etc, est mentionné dans les bibliographies de Forkel et de Lichtenthal; mais ni l'un ni l'autre n'ont indiqué la date. M. Fétis qui, à l'aide de ces guides, a si heureusement découvert la lettre de Schrœter, aurait pu de même y trouver l'indication du journal italien. Quant à la date, Walther la lui aurait fournie, de même que le nouveau Dictionnaire de Gerber, aux articles Cristo*fali*. Nous dirons plus : M. Fétis n'aurait eu qu'à consulter son propre Dictionnaire biographique des musiciens, actuellement sous presse, et qui, confectionné (nous l'espérons) non sans le secours de ces deux devanciers, doit contenir cette date. Au lieu de cela, M. Fétis nous oppose trois passages d'auteurs italiens pour soutenir la date de 1718 et le nom de Cristo*fori* ou Cristo*foro*. Nous pourrions de beaucoup enrichir ces citations; nous pourrions aussi en fournir une nuée d'autres pour le nom de Cristo*fali*; mais le *Giornale de Letterati* seul suffit. Dans les recherches historiques il faut remonter aux sources, multiplier les citations d'auteurs qui n'ont fait que se copier l'un l'autre, c'est étaler un *luxe d'érudition*, souvent assez peu coûteux.

Quant à Schrœter, M. Fétis ne devrait pas prononcer sur sa réclamation, sans avoir lu la lettre qui la contient. Si cette réclamation a été faite un peu tard, cela

(1) In Vinezia, MDCCXI. Appresso Gio. Gabriello Ertz. in-12°.

ne prouve nullement qu'elle ne soit pas valable. Schrœter la fit, lorsque de tout côté on proclamait Sibermann comme l'inventeur des pianos. Ce fut alors qu'il se détermina à protester contre cette injustice du public. Personne de ses contemporains ne l'a refuté ; au contraire ce fut depuis la publication de cette lettre qu'on lui fit réparation d'honneur en le nommant l'inventeur du piano.

Nous avions été assez téméraires pour affirmer, contre l'opinion émise par M. Fétis, que tous les premiers pianos furent construits en forme de clavecin. M. Fétis, pour refuter ce fait, qui s'appuie sur des autorités irrécusables, se met en frais de déclamation. « Je suis, dit-il, » l'histoire vivante du piano... Avant huit ans, j'étais » organiste du chapitre noble de Sainte-Waudru à » Mons ; et chez les chanoinesses de ce chapitre qui » étaient toutes allemandes et de grandes familles, il » n'y avait que des pianos de Silbermann, de Stein, de » Spacth et d'autres ; tous étaient carrés, et quelques-» uns remontaient à l'année 1760. » Comment M. Fétis ne s'est-il pas aperçu qu'ici, au lieu de nous combattre, il est parfaitement d'accord avec nous, qui avions dit que le premier piano carré n'a été fait que vers 1758. Pour nous refuter, il faudrait citer un piano carré d'une date antérieure. — M. Fétis finit sa longue phrase en ajoutant : *J'affirme donc que le piano carré est le premier, non qu'on a fait, mais qui a été en usage.* Remarquez la finesse de la distinction ! mais elle s'accorde peu avec un passage de M. Fétis lui-même (et qu'il n'aurait pas dû oublier, parce qu'il l'avait retrouvé dans une de nos notes), où il affirme que, *dès* 1740, *Silbermann et Spath avaient déjà répandu bon nombre de pianos en Allemagne, et que les clavecinistes s'étaient hâtés d'adopter ces instrumens* (1). Tout ce *bon nombre de pianos, qu'on s'était hâté d'adopter*, assurément furent en usage : M. Fétis soutiendrait-il que ce ne furent pas des pianos à queue?

Notre réplique deviendrait trop longue, si nous voulions entrer en discussion sur tous les autres raisonnemens de notre adversaire. Nous abandonnons volontiers le *sabot* du facteur De l'Épine : nous ne reviendrons pas sur la confusion des dates parfaitement justifiée par des fautes d'impression. Nous souhaitons seulement que les épreuves du Dictionnaire biographique des musiciens soient plus soigneusement revues que les colonnes des journaux, où M. Fétis a le malheur d'être si mal servi par les compositeurs.

Nous passons à l'attaque que M. Fétis a dirigée contre nous. Nous l'avons réservée pour la fin de notre réplique, parce que c'est là le point le plus curieux.

Nous avions dit que dans le clavicorde, la lame de la touche montait vers la corde, et *non-seulement opérait la division produite auparavant par le chevalet* (du monocorde)*; mais la faisait résonner en même temps, et dispensait de la nécessité de la pincer avec le doigt.*

M. Fétis croit trouver ici *une des plus singulières inadvertances que puisse faire un écrivain.* « Ainsi, » voilà (dit-il) qu'en frappant une corde en des points » différens, on en varie les intonations, en même temps » qu'on les fait résonner ! les facteurs de pianos avaient » toujours cru que l'attaque d'une corde en différens » points de sa longueur ne fait d'autre effet qu'une di-» versité dans la qualité ou dans l'intensité du son, et » que, si l'objet qui la frappe reste fixé sur elle comme » un chevalet, aucun son ne peut être produit, à moins » que, concurremment, un autre mode d'impulsion » quelconque ne soit donné à la corde. Il était réservé » à mon critique de leur faire connaître une autre » théorie. »

Nous voyons en effet, et non sans étonnement, qu'il nous était réservé d'apprendre quelque chose à M. Fétis, et de lui faire mieux connaître un instrument dont il ignore complétement la nature.

Lorsqu'on parle du clavicorde, venir objecter les pianos, c'est singulièrement confondre deux choses d'un principe tout-à-fait différent.

Dans le piano la corde est frappée par un corps qui la quitte aussitôt après le coup. Cette corde reposant des deux côtés (sur les deux chevalets), la longueur de sa partie vibrante est déterminée par ces deux points de repos. Que le marteau la frappe en divers endroits, l'intonation ne variera pas ; il n'y aura (comme le dit très-bien M. Fétis) que diversité dans la qualité ou dans l'intensité du son. Il n'en est pas de même dans le clavicorde. Ici, du côté opposé au chevalet de la table, les cordes sont entrelacées de bandes de drap ; la longueur de la partie vibrante de la corde qui doit donner le son n'est déterminée qu'au moment où la lame perpendiculaire de la touche vient atteindre cette corde. Il faut que cette lame reste appuyée contre la corde, parce que c'est elle qui fait le second point d'appui de cette corde, sans quoi on n'obtiendrait pas de son. Loin d'intercepter la vibration elle la soutient par la pression du doigt sur la touche.

Dans les anciens clavicordes il y avait moins de cordes que de touches. M. Fétis, qui devrait au moins historiquement connaître cette circonstance mentionnée par une foule d'auteurs, comment l'expliquerait-il, sans admettre qu'une même corde pût servir à plusieurs tou-

(1) *Revue musicale* de 1830, tom. VIII, p. 227.

ches, et par conséquent varier l'intonation selon les différens points où les lames venaient attendre cette corde?

Le clavicorde étant aujourd'hui connu de peu de personnes, et les dictionnaires de musique n'en donnant qu'une idée incomplète, nous nous proposons d'en faire une description détaillée que nous ferons accompagner d'un dessin. Là il sera démontré que M. Fétis a eu parfaitement raison... lorsqu'il a dit qu'*il faut bien comprendre la nature des choses dont on parle.*

Le Suicide par enthousiasme.

(SUITE ET FIN.)

(1) A peine Adolphe eût-il jeté les yeux sur l'affiche qui lui annonçait la Vestale pour le lendemain, qu'une sorte de délire s'empara de lui. Il commença une folle course dans les rues de Paris, se heurtant contre les angles des maisons, coudoyant les passans, riant de leurs injures, parlant, chantant, gesticulant comme un échappé de Charenton. Abimé de fatigue, couvert de boue, il s'arrêta enfin dans un café, demanda à dîner, dévora, sans presque s'en apercevoir, ce que le garçon avait mis devant lui et tomba dans une tristesse étrange. Saisi d'un effroi dont il ne pouvait pas bien démêler la cause, en présence de l'événement immense qui allait s'accomplir pour lui, il écouta quelque temps les rudes battemens de son cœur, pleura, et laissant tomber sa tête amaigrie sur la table, s'endormit profondément. La journée du lendemain fut plus calme; une visite à Persuis en abrégea la durée. Celui-ci en voyant Adolphe lui remit une lettre avec le timbre de l'administration de l'Opéra; c'était sa nomination à la place de second violon. Adolphe remercia son protecteur, mais sans empressement; cette faveur qui, dans un autre moment, l'eût comblé de joie, n'était plus à ses yeux qu'un accessoire de peu d'intérêt; quelques minutes après il n'y songeait plus. Il évita de parler à Persuis de la représentation qui devait avoir lieu le soir même; un pareil sujet de conversation eût ébranlé jusqu'aux fibres les plus intimes de son cœur; il l'épouvantait. Persuis ne sachant trop que penser de l'air singulier et des phrases incohérentes du jeune homme, s'apprêtait de lui demander le motif de son trouble, Adolphe qui s'en aperçut se leva aussitôt et sortit. Quelques tours devant l'Opéra, une revue des affiches qu'il fit pour se bien assurer qu'il n'y avait point de changement dans le spectacle ni dans les noms des acteurs, lui aidèrent à atteindre le soir de cette interminable journée. Six heures sonnèrent enfin; vingt minutes après Adolphe était dans sa loge; car j'ai oublié de dire que pour être moins troublé dans son admiration extatique et pour mettre encore plus de solennité dans son bonheur, il avait, malgré la folie d'une telle dépense, pris une loge pour lui seul. Nous allons laisser notre enthousiaste rendre compte lui-même de cette mémorable soirée. Quelques lignes qu'il écrivit en rentrant, à la suite de l'espèce de journal d'où nous avons extrait ces détails, montrent trop bien l'état de son âme et l'inconcevable exaltation qui faisait le fond de son caractère; nous les donnerons ici sans y rien changer.

22 mars, minuit.

« Voilà donc la vie! je la contemple du haut de mon bon-» heur... impossible d'aller plus loin... je suis au faîte... » redescendre?... rétrograder?... non certes, j'aime mieux » partir avant que de nauséabondes saveurs puissent empoi-» sonner le goût du fruit délicieux que je viens de cueillir. » Quelle serait mon existence, si je la prolongeais?... celle de » ces milliers de hannetons que j'entends bourdonner autour » de moi. Enchaîné de nouveau derrière un pupitre, obligé » d'exécuter alternativement des chefs-d'œuvre et d'ignobles » platitudes, je finirais comme tant d'autres par me blaser; » cette exquise sensibilité qui me fait percevoir tant de sensa-» tions, me rend accessible à tant de sentimens inconnus du » vulgaire, s'émousserait peu à peu; mon enthousiasme se » refroidirait, s'il ne s'éteignait pas tout entier sous la cendre » de l'habitude. J'en viendrais peut-être à parler des hommes » de génie, comme de créatures ordinaires; je prononcerais » les noms de Gluck et de Spontini sans lever mon chapeau. » Je sens bien que je haïrais toujours de toutes les forces de » mon âme ce que je déteste aujourd'hui; mais n'est-il pas » cruel de ne conserver d'énergie que pour la haine? La mu-» sique occupe trop de place dans mon existence. Cette passion » a tué, absorbé toutes les autres. La dernière expérience que » j'ai faite de l'amour m'a trop douloureusement désenchanté. » Trouverais-je jamais une femme dont l'organisation fût » montée au diapason de la mienne?... non, je le crains, elles » ressemblent toutes plus ou moins à Hortense. J'avais oublié » ce nom..... Hortense..... comme un seul mot de sa bouche » m'a désillusionné!... Oh humiliation! avoir aimé de l'amour » le plus ardent, le plus poétique, de toute la puissance du » cœur et de l'âme, une femme sans âme et sans cœur, radi-» calement incapable de comprendre le sens des mots *amour*, » *poésie!*... sotte, triple sotte! je n'y puis penser encore sans » sentir mon front se colorer. . . . .
» . . . . J'ai eu hier la tentation d'écrire à Spontini pour » lui demander la permission de l'aller voir; mais cette dé-» marche eût-elle été bien accueillie, le grand homme ne

(1) Nos lecteurs auront sans doute remarqué une absurdité des plus choquantes au commencement du dernier numéro de cette *nouvelle*. Bien qu'un musicien ne soit pas tenu d'avoir une connaissance très-approfondie des temps héroïques de la Grèce, il ne lui est pas permis toutefois d'être ignorant là-dessus au point de donner à Ariane Thésée pour consolateur au lieu de Bacchus. L'auteur espère donc qu'on ne se sera pas mépris sur la cause de ce quiproquo, auquel une distraction, bien intempestive à la vérité, a pu seule donner lieu.

» m'aurait jamais cru capable de comprendre son ouvrage » comme je le comprends. Je ne serais vraisemblablement à » ses yeux qu'un jeune homme passionné qui s'est pris d'un » engouement puéril, pour un ouvrage mille fois au-dessus de » sa portée. Il penserait de moi ce qu'il doit nécessairement » penser du public. Peut-être même attribuerait-il mes élans » d'admiration à de honteux motifs d'intérêt, confondant » ainsi l'enthousiasme le plus sincère avec la plus basse flat- » terie. Horreur!... Non, il vaut mieux en finir. Je suis seul » dans le monde, orphelin dès l'enfance, ma mort ne sera un » malheur pour personne. Quelques-uns diront : Il était fou. » Ce sera mon oraison funèbre... Je mourrai après demain... » On doit donner encore la *Vestale*..... que je l'entende une » seconde fois !... Quel œuvre !,.. comme l'amour y est » peint!... et le fanatisme !... Tous ces prêtres-dogues, aboyant » sur leur malheureuse victime... Quels accords dans ce final » de géant... Quelle mélodie jusque dans les récitatifs... Quel » orchestre..... il se meut si majestueusement... les basses on- » dulent comme les flots de l'Océan. Les instrumens sont des » acteurs, dont la langue est aussi expressive, que celle qui se » parle sur la scène. Derivis a été superbe dans son récitatif » du second acte ; c'était le Jupiter tonnant. Madame Branchu, » dans l'air « impitoyables dieux », m'a brisé la poitrine; j'ai » failli me trouver mal. Cette femme est le génie incarné de la » tragédie lyrique; elle me réconcilierait avec son sexe. Oh » oui, je la verrai encore une fois, une fois... cette Vestale... » production surhumaine, qui ne pouvait naître que dans un » siècle de miracles comme celui de Napoléon. Je concentre- » rai en trois heures toute la vitalité de vingt ans d'existence... » après quoi... j'irai... ruminer mon bonheur dans l'éternité. »

Deux jours après, à dix heures du soir, une détonnation se fit entendre au coin de la rue de Rameau, en face de l'entrée de l'Opéra. Des domestiques en riche livrée accoururent au bruit et relevèrent un jeune homme baigné dans son sang qui ne donnait plus signe de vie. Au même instant une dame qui sortait du théâtre, s'approchant pour demander sa voiture, reconnut le visage sanglant d'Adolphe, et s'écria : « Oh! mon Dieu, c'est le » malheureux jeune homme qui me poursuit depuis Mar- » seille ! » Hortense (car c'était elle) avait instantanément conçu la pensée de faire ainsi tourner au profit de son amour-propre la mort de celui qui l'avait froissé, par un si outrageant abandon. Elle y réussit complètement. Le lendemain on disait chez Tortoni : « Cette madame N*** est vraiment une femme délicieuse! à son dernier voyage dans le Midi, un Provençal en est devenu tellement fou, qu'il l'a suivie jusqu'à Paris, et s'est brûlé la cervelle à ses pieds, hier soir, à la porte de l'Opéra. Voilà un succès qui la rendra encore cent fois plus séduisante. »

Pauvre Adolphe ! . . . .
. . . .
. . . .

Hector Berlioz.

La Musique des anciens Romains.

C'est chez les Grecs que les peuples de l'Étrurie et de Rome avaient appris l'art musical et l'art dramatique; mais, bien que les plus grands et les plus redoutables dominateurs des Romains, Jules César, Auguste, Caligula et Néron, aient prêté un puissant appui à la musique, cet art n'atteignit jamais chez les Romains à un haut degré de perfection; presque toujours il ne jeta qu'un éclat pâle et contre nature; les Romains s'appelaient eux-mêmes et étaient en effet *lyrici sine lyrâ*; c'est ce dont on peut se convaincre en jetant un coup-d'œil sur l'histoire musicale de leur théâtre à cette époque. Tite-Live nous apprend que c'est à l'année 364, avant la naissance de Jésus-Christ, que remontent les premières traces indiquant l'origine d'une musique théâtrale, musique qui, du reste, ne s'adaptait encore ni aux vers ni aux paroles, mais dont on bornait l'usage à l'accompagnement de la danse. Nous voyons en outre dans le même auteur que les Romains avaient emprunté cet art aux Étruriens, et que l'usage des instrumens à cordes ne fut guère connu que deux cents ans plus tard; encore était-ce des femmes nommées *psaltriæ* et *sambucestriæ* qui s'en servaient pour accompagner leurs chants. Sous le consulat de Manlius, le vainqueur des Gaulois, on attira enfin à Rome, pour l'entrée triomphale de ce guerrier, une multitude de musiciens grecs, et Suétone rend compte d'une fête publique célébrée sous l'empire de Jules César, dans laquelle 22,000 tables étaient dressées dans les rues de Rome, et où il se trouvait alors dans la ville de dix à douze mille chanteurs, chanteuses et instrumentistes. Auguste ne se montra pas moins favorable à la musique, bien que personnellement il ne paraisse pas avoir été un ami véritable de l'art. Il organisa d'innombrables spectacles, et il ordonna en outre que toutes les comédies et tous les concerts devaient être examinés et autorisés par de certains édiles nommés à cet effet, avant qu'il fût permis de les livrer au public. C'est de son temps qu'on commença à témoigner sa satisfaction ou son mécontentement par des battemens de mains ou par des sifflets. Cet empereur récompensait richement les artistes distingués, et il était toujours le premier à manifester son approbation par des applaudissemens. Après sa mort, la musique commença à décheoir; mais sa décadence fut complette, lorsque, à cause d'un meurtre commis en plein théâtre, non-seulement les acteurs et les musiciens, mais même un grand nombre de spectateurs eurent été exilés.

Caligula rappela à Rome les musiciens avec les acteurs, et il les combla de bienfaits. Il fit aussi venir des musiciens de l'Orient. Enorgueilli de sa belle voix, ce

tyran avait la manie de vouloir se faire passer pour Apollon; il poussa même ce caprice jusqu'à faire dorer sa barbe, à l'occasion d'une grande fête, pour rendre ainsi plus frappante sa ressemblance avec le dieu de la musique. Mais quelque passionné qu'ait pu être Caligula pour la musique, il fut encore surpassé à cet égard par le parricide Néron qui monta sur le trône soixante ans après la naissance de Jésus-Christ. Aussi Bossuet, dit-il en parlant de ce monstre, que si son penchant pour la guerre avait égalé celui qu'il sentait pour l'art musical, il aurait éclipsé tous les héros connus dans le monde. Il passait la plus grande partie de son temps à exercer sa voix, et dans la troisième année de son règne, il parut comme chanteur de Naples. Il entra dans cette ville sous le costume d'Apollon, suivi d'une foule des plus célèbres musiciens venus avec lui sur des milliers de chars splendides, dont les chevaux et les mulets étaient ferrés d'argent et dont les serviteurs étaient couverts des plus riches étoffes de camésia. Il chanta là plusieurs jours de suite devant une innombrable multitude d'auditeurs, et les applaudissemens qu'il y reçut lui inspirèrent une prédilection particulière pour cette ville. Au moment de son entrée en scène un tremblement de terre se fit sentir, et il eut l'effronterie de croire que la terre tremblait par la puissance de son art. Accompagné d'une suite de cinq cents personnes, Néron se rendit ensuite en Grèce pour prendre part aux luttes musicales; il remporta la victoire et cet honneur le gonfla tellement de vanité qu'il fit mettre en pièces les statues et tous les autres monumens attestant les victoires remportées par d'autres artistes. A son retour, et suivant la coutume des vainqueurs dans les jeux olympiens, il entra dans plusieurs villes, par une ouverture pratiquée tout exprès dans la muraille. A Rome, il fit son entrée sur le char triomphal d'Auguste, et à l'instar des conquérans traînant à leur suite les rois qu'ils avaient vaincus, il attacha à son char Diodore, célèbre joueur de harpe, sur lequel il avait remporté la victoire. En signe de triomphe il portait sur sa tête une couronne olympique, et dans la main une couronne pythique. Devant lui marchaient mille huit cents personnes avec des couronnes aux mains, et sous chacune de ces couronnes on avait pris soin d'indiquer où elle avait été gagnée, quel était le nom de l'artiste vaincu, et quel était le chant qui avait assuré la palme au vainqueur. Malgré toute cette vanité, et quoiqu'il eût constamment auprès de lui un *phonascus*, ou directeur de voix, qui devait être attentif à ce que l'empereur ne se fatiguât pas trop à parler, il paraît non-seulement que sa voix était loin d'être remarquablement belle, mais même qu'elle était faible et enrouée. Il est aisé de comprendre que la conduite de l'empereur n'était pas propre à inspirer aux Romains un amour bien vif pour l'art divin de la musique, ni par conséquent à faire arriver cet art à un degré de splendeur bien éclatant; il faudrait nous étonner au contraire de ce qu'un cœur aussi féroce que celui de Néron eut pu comprendre cet art si doux, la propriété exclusive des bons, si nous ne savions que Néron n'apprit la musique qu'arrivé à l'âge de dix-sept ans lorsqu'il était déjà empereur; il ne l'étudia pas avec soin, *fideliter*, comme dit Ovide; elle n'était pas enracinée en lui; il ne la comprenait ni ne l'aimait à proprement parler, mais il en mésusait et l'outrageait même. Ce tyran, par sa conduite insensée et ses folles prodigalités, avait préparé la ruine de la musique; l'avarice de Galba, son successeur, rendit plus prochaine la décadence de cet art qui tomba enfin dans un oubli complet lorsque les irruptions de barbares qui ébranlèrent l'Europe toute entière eurent amené un temps de désolation. Rome pillée et saccagée tomba entre les mains de nations brutales et ignorantes; ses monumens furent détruits; ses théâtres devinrent la proie des flammes; les artistes tombèrent victimes du désastre commun; et des siècles de ténèbres suivirent l'époque si brillante du gouvernement des Césars.

Revue Critique.

Second Concerto, pour le piano, avec accompagnement d'orchestre; par H. Herz. Op. 74. Prix : 20 fr.; 12 fr., et 7 fr. 50 c.

Ah! quel joli titre, papa. Le grand sceau royal porté par la gloire sur des guirlandes de roses. — Mais non, Constance, tu te trompes. Il est impossible de porter sur des guirlandes de roses tous ces drapeaux, étendards, sceptres, couronne... et que sais-je encore? Et les tables de Moïse!... Mais non, enfant, qui pense donc aujourd'hui à Moïse? c'est la Charte. Hein! Sa Majesté comme cela dans les nuages, et M. Herz ceint de lauriers, n'est-ce pas vraiment chose curieuse? Julie, regarde-donc le beau cygne..... Mais, chers enfans, ce n'est pas pour le titre, quelque magnifique qu'il puisse être, que je vous ai apporté cet ouvrage; je désirerais l'entendre. Votre maître me dit toujours que vous lisez fort bien à livre ouvert, et le marchand de musique m'a assuré que vous y trouveriez une foule de vieilles connaissances. Soyez-en bien certain, me disait-il, quoique le tout compte trente et une pages, si vos demoiselles n'aiment que ce qui ressemble à des pensées; si elles retranchent tout ce qu'il y a là de rabâchage sans idées, ni âme ni talent, tout le reste se réduit à bien peu de chose. Ah! tant mieux, papa, j'aime cela! Il faut qu'un morceau soit

court, alors on n'est pas exposé à perdre de vue la pauvre petite idée qui sert de motif et qui, comme cela se voit si souvent, d'abord simple et naïve, en dépit de son humble nature, apparaît tout à coup comme un mendiant travesti en brillant chevalier, ou comme un roi quand il ouvre... les chambres. Moi, chère Julie, j'aimerais encore mieux qu'on voulût bien adopter une fois pour toutes la coupe de la contredanse ou du galop. Tu sais... les charmans galops de M. Herz! Encore une fois, chers enfans, jouez-moi le concerto. Jouez-le bien; je suivrai autant que possible l'accompagnement du quatuor à la main, afin de pouvoir en faire un rapport fidèle à notre aimable et spirituelle Olympia qui, dans sa dernière lettre, m'a demandé mon opinion avec tant d'instances.

Lettre à Olympia.

Paris, août 1834.

Tu m'écris, ma chère Olympia, que, depuis quelque temps, il s'est opéré une véritable révolution à Toulouse, ou plutôt dans le goût musical des amateurs de cette ville. Tu me marques qu'on ne veut plus ni jouer ni entendre la musique de Herz, si ce n'est dans les *soirées dansantes*. Je vois dans ta lettre qu'on le trouve trivial, usé, dénué enfin de poésie comme d'originalité; tu ne peux te dissimuler que, dans l'opinion de tes compatriotes, il passe maintenant pour un compositeur froid, commun; et dont la marche, au lieu d'être progressive, ressemble plutôt à celle d'une écrevisse. Tu refuses de te ranger à une semblable opinion, toi, notre chère Olympia, qui, il y a seulement peu d'années, nous fis passer des instans si agréables avec les variations sur le motif de la *violette* de Caraffa, sur les ravissantes mélodies de Méhul et sur différens autres thèmes; tu ne peux croire à un jugement si sévère, et tu veux avant tout connaître mon opinion personnelle quoiqu'un certain pressentiment, bien intime et bien secret, te dise peut-être que tu as tort de te défier de la sentence des Toulousains. Tu désires savoir ce que je pense sur la nouvelle composition de Herz, parce que tu supposes que je puis considérer l'art d'un point de vue peut-être plus élevé que celui de la foule, et, parce qu'en outre, tu ne doutes pas du profond respect qui m'anime également pour l'art et pour la vérité. Je saisis avec empressement cette occasion de m'entretenir avec toi, notre aimable amie, et je vais essayer de te donner une analyse de cette nouvelle production de M. Herz, je veux dire son deuxième concerto.

Le premier morceau, *allegro moderato*, commence par un motif assez commun et long de huit mesures (*tutti*, *piano*), encore la première moitié de ces huit mesures pourrait-elle bien être une réminiscence du *Freischütz* de Weber et la seconde moitié, un souvenir du concert en *mi* bémol de Ries. Après que cette phrase a été répétée *forte con fuoco* par tout l'orchestre, M. Herz se sert de quelques accords heurtés et de quelques formes de chants passablement usées pour nous conduire à un second motif qui contraste avec le premier par un chant, si non bien neuf, du moins agréable et assez riche d'effet. Après ce motif, qui du reste ne se développe pas avec assez de simplicité ni de naturel, mais dont en revanche le rhythme porte à faux, parce que l'auteur a voulu se maniérer, viennent encore des idées de remplissage qui garnissent plus d'une page, et sont au moins fastidieuses parce qu'elles n'ont pas le moindre rapport avec le fond principal de la composition, et parce qu'en outre, le tutti se prolonge jusqu'à satiété.

Le premier tutti se termine enfin après un long, bien long *diminuendo*, *rallentando* et *pianissimo*, ainsi que l'usage s'en est établi depuis long-temps, afin que l'exécutant puisse entrer en matière avec une emphase convenable au moyen d'un *ffortissimo con fuoco*. L'idée choisie pour cet effet est très-convenable et peut être rangée parmi les plus heureuses pensées de M. Herz, si toutefois, un mauvais plaisant de musicien ne vient pas troubler notre joie et trahir, d'une manière barbare, les sources auxquelles elle a été emprunté note pour note; pour ma part, ma chère Olympia, malgré le cas que je fais de cette idée, je ne puis m'empêcher, en critique sincère, de faire remarquer que je la considère comme un véritable hors d'œuvre; en effet, elle est tellement isolée, tellement éloignée du sens complet de l'œuvre, que M. Herz lui même n'y revient plus une seule fois, de si loin que ce puisse être, et qu'au moyen d'une phrase gracieuse, mais connue, chantée par les hautbois et les clarinettes, il abandonne cette idée première pour la remplacer par un cantabile de cinq lignes à l'arrangement duquel on doit quelques éloges. Maintenant, M. Herz dans son tutti revient aux quatre susdites mesures de Weber; non pas qu'il en veuille tirer quelque parti, non sans doute, mais simplement parce qu'elles lui servent de fil conducteur pour arriver aux quatre susdites mesures de Ries. Il paraît que ces quatre mesures ont eu le bonheur d'être jugées par M. Herz comme dignes d'être travaillées en concerto; car, dans les quatorze mesures qui suivent, on les retrouve sans cesse dialoguées entre le dessus et la basse et revêtues de ces formes si connues dont M. Herz a fait un tel abus qu'avec la meilleure volonté du monde, il ne sait plus en trouver de nouvelles. Au surplus, si malgré tout ce que je viens de dire, on ne peut méconnaître dans ce premier solo une certaine habileté de style ainsi que des efforts incontestables pour dire ou exprimer quelque chose, c'est un soin dont le compositeur paraît s'être débarrassé pour remplir sa septième page. Tout ce que nous y voyons ne se compose que de traits de pacotille comme il en vient tous les jours sous les doigts de tout pianiste qui sait développer son accord de dominante, jusqu'à la neuvième mineure. Nous voyons ensuite apparaître le second motif principal dont j'ai déjà fait mention à l'occasion du premier tutti, et cette fois, il est développé dans un dessin à triolet, très-chantant d'une grande clarté et d'un fort bon effet; mais, à compter de la page dix, il est tellement noyé dans les doubles notes et les octaves franchies par les deux mains, que nous avons grand besoin d'avoir recours à l'aide secourable de l'orchestre pour ne pas perdre tout-à-fait le fil des idées. Quant aux notes que tu trouveras sur les pages 11, 12 et 13, je ne t'en entretiendrai pas, parce qu'elles mêmes ne disent absolument rien. C'est un brouhaba de notes et de suites harmoniques de toutes les tonalités usitées, des sauts périlleux de danseur de corde, comme savent en faire ceux-là seulement qui ne se proposent pas un but plus élevé, que d'exciter les transports et les applaudissemens des badauds émerveillés quand arrive la fin du trait. La maniere dont il termine son morceau pourrait cependant faire honneur au discernement de M. Herz Arrivé à la treizième page, il s'est subitement rappelé que son concerto commençait en *ut* mineur. Dans son saint enthou-

siasme de poëte, il avait totalement perdu de vue cette circonstance insignifiante, pendant toute la durée du premier morceau. Certes, c'est bien là une de ces preuves incontestables d'une imagination brûlante qu'il serait injuste de reprocher à M. Herz, d'autant plus que le feu n'est pas ce qui l'incommode le plus souvent; quoi qu'il en soit, il a su se modérer, et il a pris la résolution héroïque de ne pas terminer son morceau comme les romantiques qui, dans leur odieux mépris pour toutes les règles, ne craignent pas de finir une œuvre dans un tout autre ton que celui qui leur a servi de point de départ; aussi M. Herz finit-il par une belle gamme en *ut* majeur. Voilà qui est plus classique que les classiques; car les grands maîtres du seizième siècle terminaient presque toujours leurs morceaux mineurs par l'accord majeur.

Dans l'andatino qui sert de seconde partie à son concerto, M. Herz prouve d'une manière irrésistible combien peu, au besoin, il est homme à s'inquiéter des règles, fussent-elles même des plus raisonnables, des plus naturelles et des plus indispensables; et cela, parce qu'il se sera laissé dire qu'un homme de génie n'a besoin d'aucunes règles, que les règles tuent l'imagination dans son plus noble essor, que, pour être originale, une œuvre doit être composée à l'exclusion de toutes règles, etc., etc., etc. L'orchestre commence un chant fort bien écrit, chant, qui, dès l'abord, paraît être d'origine allemande, mais qui peu à peu prend une couleur de mélodie anglaise. Le rhythme et la mélodie de ce motif reposent sur huit mesures; mais après nous en avoir donné la première moitié, au lieu de développer avec grâce et simplicité les quatre dernières mesures qu'on retrouve trois lignes plus bas avec ces mots: *in tempo*, le compositeur paraît s'être laissé emporter sur les ailes de son indomptable imagination, et n'avoir pas trouvé le temps de soigner son sujet. Il intercale donc deux mesures qui ne sont qu'une répétition des deux mesures précédentes, et il commence aussitôt les variations du motif. La première de ces variations fait sans contredit honneur à M. Herz, mais il n'en est pas ainsi de la seconde qui commence à la page 16, et se prolonge pendant plus de trois pages en interminables arpèges qui ne signifient absolument rien, et dont le but unique paraît être de faire oublier, autant que possible, l'idée principale.

Si, dans le rondo, les unissons de cors et de trombonnes interrompus par des notes détachées des basses ne témoignent pas d'un génie musical des plus brillans, ils prouvent du moins qu'avant de commencer son morceau, M. Herz a dû se faire à peu près le raisonnement suivant: Je veux donner pour rondo une valse animée en 3/8. Cette valse doit-être gracieuse, aimable, dansante. Mon andantino était déjà composé dans ce genre, de même que mon premier morceau, si on en excepte l'introduction du premier solo et quelques autres passages pour les doigts; il faut donc que je commence mon rondo par quelque chose de sérieux, ou pour mieux dire, par quelque chose qui ressemble à l'apparition romantique de quelque spectre. Ce n'est pas chose difficile, car il ne faut pour cela ni suite dans les idées ni invention ni esprit....... et voilà le romantique trouvé (1). L'introduction se trouve créée et la valse commence

(1) On comprend bien que c'est un musicien qui parle!

Note du rédacteur.

aussitôt animée, gracieuse et brillante. Cette valse n'est pas seulement très-jolie, et elle ne prouve pas uniquement que M. Herz peut, à l'occasion, remplir une page et demie d'idées gracieuses et bien liées entre elles, elle démontre encore que ce compositeur est un fidèle observateur de la nature. Car, vois-tu chère Olympia, il a introduit dans son rondo un petit effet d'écho qui est bien une chose véritablement délicieuse. Tu n'es pas assurément sans avoir entendu parler, l'hiver dernier, du fameux quadrille des échos composé par Muzard, des Champs-Élysées d'hiver. Eh bien! cela n'était rien encore. Examine-moi bien l'écho de M. Herz, si tant est que tu veuilles jouer cette œuvre, tu verras que c'est une invention toute charmante. Je ne te dirai rien de précis sur les dix pages de rondo qui suivent; car, ici, M. Herz a donné à son imagination valsante un essor si libre, qu'avec la meilleure volonté du monde, il me serait impossible de suivre un ordre tant soit peu régulier, et de garder quelque suite dans la représentation des idées et des sentimens du compositeur. Des bonds immenses, des traits en triolets longs d'une page entière, parmi lesquels cependant on en trouve quelques-uns d'un fort bon effet, comme par exemple, page 24, à la dernière ligne et page 26, à la ligne 4; des croisemens, des embrouillemens de mains et de doigts, pour finir, un trille avec un point d'orgue *ad libitum*, *prestissimo*, *pianissimo*, *dolcissimo*, *rallentandissimo*, après quoi on en revient encore une fois au joli motif de la valse: voilà tout ce que je puis te dire de plus exact sur les dix pages en question. Ensuite, quand la valse est arrivée à fin, le tapage recommence de plus belle, et de telle sorte même, qu'il ne m'est pas possible de t'en donner une idée. *Il faut le voir pour le croire.* Toutes les régions du piano, au-delà même, je crois, de la septième octave, sont en mouvement à la fois, et nous avons une série interminable de *leggiero*, *con fuoco*, *pianissimo fortissimo*, *sempre più di fuoco*, *con bravura e sempre crescendo*, *molto crescendo* jusqu'à ce qu'enfin le pauvre pianiste, épuisé et harassé, succombe à tant d'efforts et termine piteusement la brillante représentation avec l'accord parfait d'*ut* dans ses divers renversemens.

Te voilà à même, ma chère Olympia, d'après ce rapport fidèle, de te former une opinion sur cette nouvelle création de M. Herz. Ta belle ame et ta riche imagination t'avaient fait, sans doute, rêver tout autre chose pour une œuvre aussi importante qu'un concerto! Laisse-moi concevoir l'espérance qu'une de tes prochaines lettres me fournira l'occasion d'admirer la grandeur et l'élévation de tes idées; quant à moi, tu vois que tu m'as imposé aujourd'hui une tâche bien triste et bien décourageante.

La Confession, romance. Paroles de M. Arthur de Lucy, musique de Ferdinand Paer.

(Nous donnons ci-joint le *fac simile* de l'autographe de cette romance.)

Les œuvres d'un vétéran de l'art musical tel que M. Paer sont au-dessus de toute critique. S'il y a lieu d'en parler sous cette rubrique, ce ne peut être que pour leur payer notre faible tribut d'éloges et de reconnaissance. Aussi croyons-nous ne dire que la vérité, et rien que la vérité, en disant que nous avons reconnu dans cette romance les gracieuses mélodies du

chantre italien, accompagnées par des harmonies pures et caractéristiques dignes d'un génie allemand. Puissent de telles œuvres malheureusement trop rares aujourd'hui servir de modèles aux nombreux compositeurs de romances! Là, on reconnaît dans le moindre trait la réunion si précieuse du savoir et de l'art. Là, l'expression la plus vraie se joint toujours à la grâce et à tous les charmes de la bonne musique.

Grande valse brillante pour le piano, par Fréd. Chopin. Op. 18. Prix : 6 fr.

Nous annoncions dernièrement une production de M. Chopin, ses quatre dernières mazourkas, ouvrage qui, malgré toute la richesse des idées, malgré toute la fraîcheur et la nouveauté qu'on y admire, se distingue cependant par une grande simplicité et ne contient que peu ou point de difficultés. Nous devons cette fois encore louer les mêmes propriétés aujourd'hui si rares, dans la valse que nous recommandons à nos lecteurs. Il nous paraît donc suffisamment prouvé que lorsque cet artiste écrit des passages difficiles il n'y est pas poussé par un vain caprice, mais bien par le sens et le caractère du morceau, ainsi que cela devrait toujours avoir lieu dans une création de l'art. Cette valse est des plus brillantes, quoique particulièrement convenable à la danse, et elle mérite de se trouver bientôt sur les pianos dont les pupitres n'ont point l'habitude de porter de la musique vulgaire. Même les amateurs qui préfèrent une belle sonate de Beethoven à des variations ou fantaisies de certains auteurs à la mode (et Dieu merci le nombre commence à grossir), même ces amateurs, disons-nous, joueront avec plaisir et satisfaction la valse de M. Chopin.

NOUVELLES.

On lit dans le numéro 30 de la *Revue Musicale* :

« Certes, je suis loin de croire qu'il ne puisse m'être échappé
» d'inexactitudes; il serait même difficile que je les eusse évi-
» tées, ayant rédigé seul, ou à peu près, les premières années
» de la *Revue musicale*, et fourni une immense quantité d'ar-
» ticles pour les autres; ayant remué dans ce recueil toutes les
» questions d'histoire, de théorie, de pratique et de littéra-
» ture de la musique, produit dans tout cela des multitudes
» de documens inconnus, des théories nouvelles, et fondé une
» philosophie de l'art et de la science qui n'existait pas; ayant
» enfin, nonobstant mes occupations de professeur, mes tra-
» vaux d'artistes et la rédaction de grands ouvrages qui vont
» être mis au jour, écrit, dans la *Revue* ou dans d'autres jour-
» naux, environ huit mille pages d'impression en moins de
» huit années; souvent en voyage, privé de livres, et sans
» autre secours que ma mémoire. Je le répète, il serait impos-
» sible qu'il ne me fût pas échappé d'erreurs. »

Voilà un aveu de M. Fétis dont il est bon de prendre note.

*** Avant hier, plus de trois mille personnes ont assisté, dans l'Église des Invalides, au service funèbre de Choron. Cet empressement à aller entendre les graves accords de Jomelli, Mozart et Palestrina, si différens des flons-flons stupides qui nous poursuivent de toutes parts, dénote un goût réel pour la musique dont le public de Paris ne paraissait guère susceptible. Les exécutans étaient au nombre de deux cent cinquante. Plusieurs morceaux ont été fort bien rendus. Nous reviendrons sur cette solennité remarquable.

Ci-joint un supplément contenant le *fac simile* de *la Confession*, romance de M. F. Paër.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'ÉVERAT, rue du Cadran, n° 16.

Gazette musicale de Paris
1re année, 10 Août 1834.

Supplément au 32e Numéro

La Confession. - Romance

Paroles de Mr. Arthur de Lucy. Musique de Fd. Paër

Dédiée à Made. Morel Deville.

Andante

Chant

Piano Forte
d'accomp.

ff

fp staccato

avec 8 dessous

rallent.

In tempo

In tempo
a loco

p

fp

Mon père il me di soit

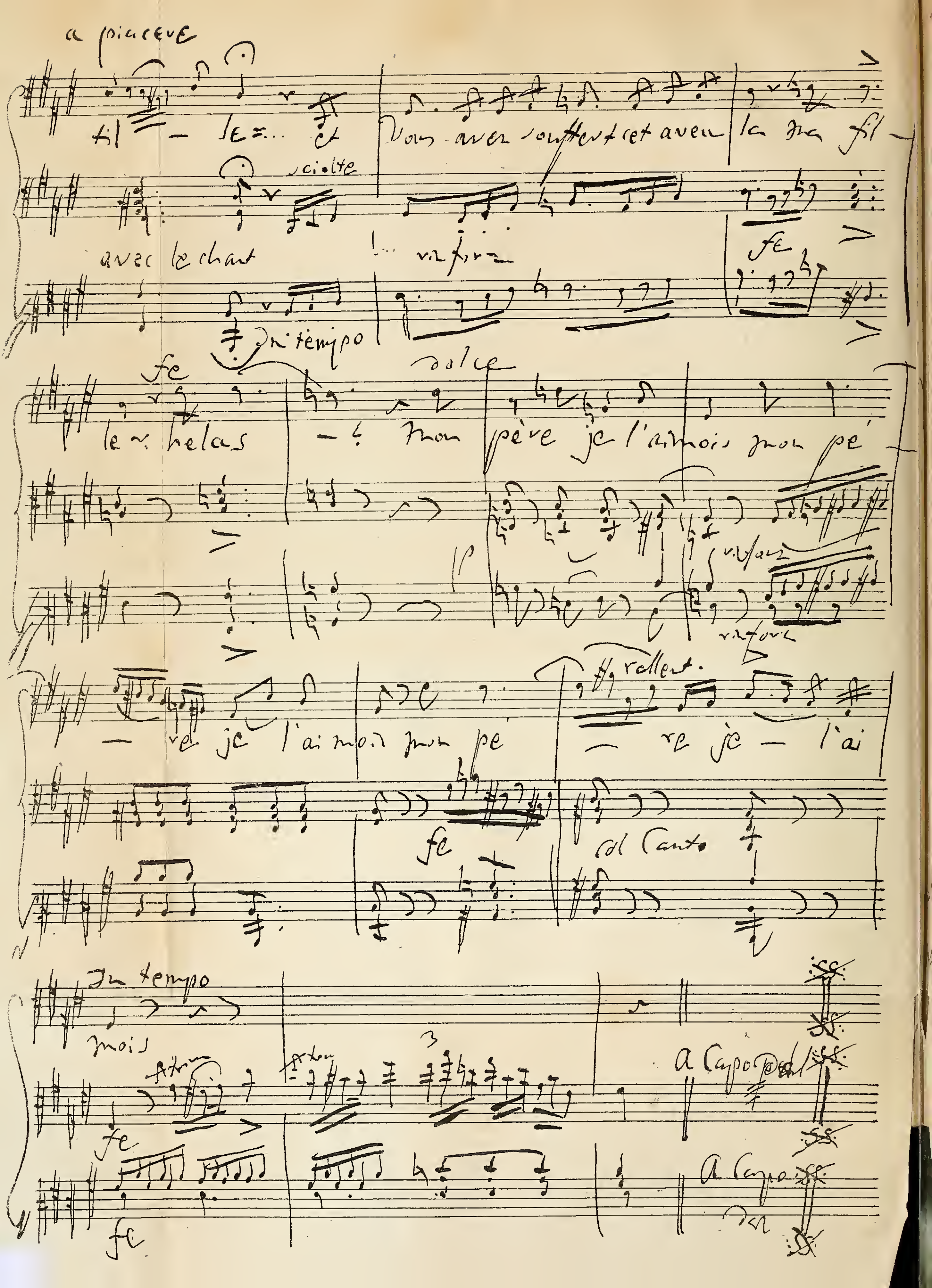
= ame fraiche, et gen til - le

je te donne mon coeur je t'a do - re à jam -

mais

ton sourire est charmant, la gra - ce en toi pè

fp


a piacere
til - le... et
Vous avez souffert cet aveu
la ma fil -
sciolte
avec le chant
Un tempo
fe
dolce
le... helas
- ! Mon
père je l'aimois mon pè
- re je l'aimois mon pè
rallent.
- re je - l'ai
col Canto
In tempo
mois
a Capo dal
a Capo

Après le 3me Couplet pour finir

fe

2me Couplet

In tempo

Il me disoit encor —
Vois cet anneau qui brille tiens reçois le mon an —
ge à ton doigt — je le mets...! tiens reçois ce bai-
ser sur ton front qui scin til — le = Et vous avez re —

ralent: In tempo

çu ce baiser la larme fil le ? hélas — mon
père je l'aimois mon pè — re je l'aimois mon pè
— re je — l'aimois

ralent: In tempo

In tempo

Et quand Elle eut fi ni —
La douce jeune fil - le eleva ses beaux yeux vers
le crucifix d'or et le pretre lui dit penché —

a piacere

In tempo

con — tre la gril — le = allez ne pechez plus! c'est ce bien

tout? ma fil le. Las = — mon père je l'aime en

cor mon pé — re je l'ai me encor. mon pè-

rallent:

— re je l'ai — me encor

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

1er ANNÉE. N° 33.

PRIX DE L'ABONNEM.		
PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de France.
On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 17 AOUT 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

EXPOSITION
DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.
(6e ARTICLE.)

Pianos.
(SUITE ET FIN.)

Nous avons trouvé les pianos de M. Henri Herz constamment fermés, toutes les fois que nous nous sommes rendus à l'exposition. Un journal, dont le rédacteur semble avoir subi la même fatalité, allait jusqu'à dire, que M. Herz avait emporté les clefs à Londres où il était allé exposer son talent. Quoi qu'il en soit, n'ayant pu voir l'intérieur de ces instrumens, nous ne saurions affirmer s'ils avaient plus de sept octaves. Il est certain qu'ils n'en avaient pas moins. C'est ici le lieu de dire quelques mots sur ce malheureux perfectionnement. Il nous semble qu'on aurait mieux fait de ne pas franchir la limite des six octaves; les touches qu'on a ajoutées hors de là dans la basse, sont déjà un abus. L'oreille n'en distingue pas assez les sons qui ne rendent qu'un bourdonnement confus. Toutefois, cette innovation était excusable; ces touches de la basse, frappées avec leurs octaves supérieures, peuvent servir à les renforcer, et ce n'est que de cette manière qu'il faudrait les employer. Mais les touches ajoutées dans le dessus, à quoi serviraient-elles? Une corde, qui n'a pas la longueur convenable pour vibrer, ne peut pas rendre un son. Toute chose a ses bornes que lui pose la nature; vouloir les dépasser, c'est s'obstiner à poursuivre l'impossible. Quelques facteurs ont essayé de ne pas rester en arrière de M. Herz. Nous avons vu avec plaisir que le nombre en était très-petit, et que les plus célèbres convenaient eux-mêmes de l'abus de cette innovation. Il est à espérer qu'elle sera abandonnée, et que M. Herz s'opiniâtrera seul à fabriquer des pianos à sept octaves. Il a déclaré qu'il ne composera dorénavant que pour des pianos de cette étendue. Dans ce cas, le public ferait bien de lui laisser sa musique et ses instrumens.

M. Mercier est, selon la *Notice* de l'exposition, du petit nombre de ceux qui ont le mieux réussi à améliorer la confection du piano. M. Mercier (poursuit la Notice) *a eu l'heureuse idée de joindre à son piano une pédale, dont l'emploi est de diminuer le son à volonté et par gradation, de manière à produire au besoin des sons fantastiques*. L'un de ses pianos a été acheté pour S. A. la princesse royale de Suède, et M. Mercier a pris le titre de facteur de S. M. le roi de Suède et de Norvége. Nous ne savons jusqu'à quel point les *sons fantastiques* ont pu influencer le choix de Son Altesse Royale. Ceux de nos lecteurs qui voudraient connaître un piano à sons fantastiques, devront se rendre chez M. Mercier. ce sont là de ces choses dont la description serait au-dessus de nos forces.

Parlons plutôt d'un autre piano qui n'a de fantastique que le nom.

Apythmolamprotérique!

Tout le monde a vu ce mot élégamment affiché à côté d'un piano de M. Langrenez; tout le monde a pu le lire... peut-être. Mais le mot n'est pas de nature à être retenu par tout le monde. Aussi, avons-nous entendu parler, à dix pas de là, du piano *alitique*, *apilique*, *aprotique*, *apolanternique* et autres en *ique*, tels que la mémoire des spectateurs, et surtout des spectatrices,

pouvait les reproduire. En effet, on ne reprochera pas au mot le manque de longueur. Cependant, n'en déplaise à M. Langrenez, ou au professeur de grec qui lui a forgé le mot, il est trop court d'une syllabe pour être régulièrement composé. Nous nous chargeons de lui restituer la syllabe qui manque, toutes les fois que nous aurons à nommer l'instrument de M. Langrenez.

Le piano *apythmenolamprotérique* (on désirera sans doute connaître les qualités supérieures qui lui ont valu une épithète si extraordinaire), est un piano en forme carrée, *dont le dessous est à jour, et laisse aux sons les moyens de se reproduire en entier, ce qui imprime à ces pianos une grande force d'harmonie.* De là le nom qui veut dire *sans fonds et plus clair*. Si M. Langrenez n'est pas le premier à construire des pianos sans fonds, au moins lui revient-il le mérite d'avoir, le premier, introduit un mot pour indiquer cette construction. Les autres qualités particulières du piano *apythmenolamprotérique* n'ont pu trouver place dans la composition du mot. D'abord le mécanisme est en cuivre pour plus de solidité. Puis une barre de fer, placée presque tout autour du piano, empêche le bois de se déjeter. Cette barre est introduite dans le bois même et *n'augmente*, comme nous assure M. Langrenez, *en rien la lourdeur de l'instrument*, ce qui prouverait qu'il a résolu le problème curieux, de rendre le fer aussi léger que le bois. Nous arrivons à la qualité la plus merveilleuse des pianos *apythménolamprotériques. Leur construction toute particulière les met à l'abri des variations de l'atmosphère, et ils conservent très-long-temps l'accord.* Voilà qui est vraiment précieux On conçoit que M. Langrenez devait avoir à cœur de prouver l'infaillibilité du procédé par la justesse permanente de l'accord. Aussi l'avons-nous toujours trouvé infatigablement occupé à accorder son piano apythménolamprotérique.

M. Wetzels a exposé deux pianos, dont un à queue, l'autre en forme verticale. Un troisième, que le temps n'avait pas permis d'achever, n'a pu être apporté qu'au Louvre pour le soumettre au jugement du jury. Nous ignorons, si c'est celui-ci qui a valu à son auteur le rappel de la médaille d'argent; mais nous dirons qu'il est pourvu d'une nouvelle mécanique, pour laquelle M. Wetzels a pris un brevet d'invention. Les marteaux frappent en dessus et se relèvent sans le secours de ressorts. M. Wetzels s'occupe dans ce moment d'y mettre la dernière main, et nous nous proposons d'examiner plus tard cet instrument, quand il sera complétement fini.

Le piano à queue exposé était d'une bonne facture, mais il était éclipsé par son voisin de forme verticale. Celui-ci, d'un extérieur volumineux, se distinguait par la puissance du son, et c'est ce qui avait engagé M. Wetzels à lui donner un nom particulier que nous ne saurions approuver. Le prospectus annonçait un *piano-orchestre*, nom qui devait nécessairement induire en erreur les personnes qui le lisaient. Car on devait s'attendre à voir un piano organisé, imitant plusieurs instrumens; ou enfin représentant en quelque sorte un orchestre; tandis que c'était tout bonnement un piano (magnifique, il est vrai,) et que le nom, dans l'intention du constructeur, n'exprimait qu'une force de son capable de lutter contre tout un orchestre. A part, la critique du mot, l'instrument ne mérite que des éloges. En général, M. Wetzels se distingue par ce zèle pour l'art, qui est un sûr garant de progrès.

MM. Kriegelstein et Arnaud ont exposé deux pianos carrés, l'un orné avec beaucoup d'élégance, l'autre d'un extérieur plus simple, mais tous deux d'une construction des plus satisfaisantes. Le piano orné avait la mécanique en-dessus des cordes, dans l'autre elle était placée comme à l'ordinaire. Un travail soigné recommandait particulièrement ces instrumens, et la décision du jury, en décernant la médaille d'argent à ces habiles facteurs, n'a fait que justifier les prévisions des artistes qui avaient touché ces pianos.

MM. Bell, père et fils, de Londres, dont l'établissement de Paris date de 1832, se sont présentés à l'exposition avec un beau piano à queue. Facteurs anglais ils préfèrent naturellement la mécanique anglaise; mais ils ont su lui ôter sa lourdeur, et leurs instrumens se distinguent par la facilité du clavier. MM. Bell annoncent sur leur prospectus qu'ils ont, depuis 1825, établi les pianos de la maison Pleyel. C'est en effet une bonne recommandation.

Parmi les pianos dont le brillant extérieur attirait les regards des passans, nous avons remarqué un piano carré en palissandre, de M. Richter, et garni d'incrustations en cuivre d'un goût exquis. Le luxe extérieur n'est souvent destiné qu'à cacher la médiocrité d'un instrument; mais joint à des qualités réelles, comme dans celui dont nous parlons, il en relève la valeur.

M. Richter, nous aimons à le reconnaître, est un de ces hommes modestes qui, uniquement occupés d'obtenir des perfectionnemens, dédaignent de recourir au charlatanisme pour les faire valoir. Il a simplifié le mécanisme de ses pianos; il y a introduit des améliorations sans jamais se soucier de prendre un brevet. Si M. Richter ne fait pas de bruit dans le monde musical, ses instrumens y font beaucoup d'effet.

M. Taurin, abandonnant le système suivi jus-

qu'ici dans la construction du piano, a cherché à en établir un autre, tout-à-fait différent. Affranchir la table d'harmonie du poids dont elle est chargée par la pression des cordes, poids qui l'empêche dans sa fonction, de recevoir et de développer le son, voilà l'objet principal de son système.

Dans son piano, les cordes sont fixées sur des supports particuliers, réunis par le haut pour former le sommier des chevilles, la table d'harmonie est placée derrière ces supports et reçoit le son par des conducteurs qui représentent l'ame d'un violon; ces conducteurs ont juste en longueur la distance qui se trouve entre le derrière des supports et la table d'harmonie, de sorte que celle-ci, n'étant rapprochée qu'au point de contact, conserve toute son élasticité. M. Taurin assure obtenir un son, dont la durée est double de celle des meilleurs pianos connus. On ne saurait porter un jugement décisif sur ce système d'après le modèle d'essai non achevé, qui se trouvait à l'exposition. M. Taurin s'occupe, dans ce moment, de la construction d'un piano auquel il appliquera plusieurs modifications. Nous nous réservons de rendre un compte détaillé de cet instrument aussitôt qu'il sera fini.

Le récent établissement de plusieurs manufactures dans la province, prouve assez combien le goût musical se répand en France, et promet pour l'avenir une propagation plus active encore. Nous ne parlons pas de quelques facteurs isolés qui confectionnent avec peine quelques pianos par an, mais de véritables fabriques telles que celle de M. Boisselot à Marseille, qui, occupant quarante à quarante-cinq ouvriers, fait sa besogne en gros.

Il n'y a pas plus de quatre ans que M. Boisselot a fondé son établissement, et déjà il a acquis une importance que voudraient atteindre beaucoup de ses confrères de la capitale. On nous assure que cent à cent vingt pianos, de différens formats, sortent annuellement des ateliers de M. Boisselot, parmi lesquels un certain nombre a la destination de l'étranger. Ce resultat est d'autant plus beau qu'il n'est dû qu'au véritable mérite. Le piano à queue, qui figurait à l'exposition, fait preuve du soin que ce facteur met à la confection de ses instrumens; belle qualité de son, égalité et facilité de la touche, construction soignée dans tous les détails et garantissant la solidité; voilà ce que nous avons constaté en examinant cet instrument. Aussi des artistes distingués, qui en ont joué, ont-ils exprimé leur entière satisfaction.

C'est la première fois que la province envoyait des pianos à l'exposition. Le début de M. Boisselot méritait, ce semble, un encouragement distinctif. Nous ignorons les motifs du jury qui a cru ne devoir lui décerner qu'une mention honorable.

Nous terminons ici la revue des pianos admis à l'exposition. Il nous aurait fallu doubler ou tripler nos colonnes, si nous avions voulu consacrer à chacun des facteurs un examen spécial. Parmi ceux que nous avons passés sous silence, il y en a quelques-uns qui ont fait de bons instrumens, sans néanmoins présenter rien d'assez remarquable pour motiver une mention particulière.

BIOGRAPHIE.

CHORON.

Une notice complète sur la vie, les travaux et les ouvrages de Choron tiendrait une place honorable et importante dans l'histoire de la musique en France, et il est fort à désirer que la publication de ses ouvrages inédits soit précédée d'un travail de cette nature, fait avec le soin et le développement que méritent les immenses services qu'il ne cessa de rendre à l'art qu'il cultivait avec tant de dévoûment et d'amour. Dans l'impossibilité de remplir dignement cette tâche, nous consacrerons quelques colonnes à raconter brièvement les principaux faits d'une vie si courte et si bien remplie.

Alexandre-Etienne Choron naquit à Caen, où son père était directeur des fermes, le 21 octobre 1771; il fit d'excellentes études classiques au collége de Juilly, qu'il avait terminées à l'âge de 15 ans, après s'être rendues familières la langue et la littérature grecque et romaine. Une passion irrésistible l'entraînait vers les études musicales; mais son père qui le destinait à une autre carrière l'obligeait à diriger ses travaux vers un but tout différent et entravait ses goûts par toutes sortes d'obstacles. Avec un caractère aussi ardent, aussi tranché que l'était celui de Choron, ces obstacles ne servaient qu'à irriter sa soif d'instruction musicale, et dans l'impossibilité où il se trouvait d'obtenir un maître qui lui apprît les élémens pratiques, absolument privé de livres et de conseils, il parvînt à se créer, pour ainsi dire, un mode de notation au moyen duquel il parvint à écrire les airs qu'il entendait, et, cela, avant d'être en état de lire deux lignes de la notation usuelle. Puis il se procura quelques livres des théoriciens de l'école de Rameau, qui lui donnèrent quelques idées de composition. Son premier maître fut l'abbé Rose, qui lui avait été désigné par Grétry; mais ce fut Bonesi qui, en lui faisant connaître les traditions des écoles italiennes, dont il était lui-même disciple, jeta dans son esprit les premières semences de cette admiration presque exclusive des an-

ciens maîtres de Venise, de Milan, de Naples et de Rome, de Rome surtout; car il vénérait le chef de l'école romaine, le grand Palestrina, presqu'à l'égal d'un dieu.

Choron parvint aux connaissances pratiques de la musique par un procédé tout opposé à celui que l'on suit ordinairement : il dit lui-même, dans un de ses écrits, qu'*il est descendu des sommités philosophiques de la science au détail des opérations techniques*. En effet, il n'est pas d'ouvrage important sur la *théorie musicale* dont il n'eût fait presque une étude spéciale. Il s'était imposé la tâche de pouvoir les lire tous dans la langue originale, et dans ce seul but il avait acquis une connaissance approfondie des différentes langues littéraires. Plusieurs lui étaient devenues aussi familières que sa langue maternelle, et à une époque où les langues de l'orient étaient presque abondonnées, il remplit à plusieurs reprises les fonctions de suppléant pour le cours d'hébreu au collége de France.

Ces travaux ne suffisaient pas à la prodigieuse activité d'esprit dont Choron était dominé; il se livra avec ardeur et succès à l'étude des sciences physiques et mathématiques, qui toujours ont eu pour lui beaucoup d'attrait. Monge se l'attacha pendant un assez long espace de temps à titre d'élève particulier, et c'est sous la direction de ce célèbre mathématicien, qu'il fut répétiteur pour la géométrie descriptive à l'École Normale en 1795, et qu'il exécuta tous les plans, calculs et autres travaux de détail pour l'organisation de l'École Polytechnique, alors nommée École centrale des Travaux Publics. A la création de cet établissement, il y entra comme chef de brigade.

Tous ces travaux ne pouvaient distraire Choron de ses occupations favorites, et il commença en 1804 la série de ses nombreuses publications musicales, tantôt comme auteur, tantôt comme éditeur ou traducteur. C'est malheureusement au prix de sa fortune, que Choron a payé le rang qu'il s'est acquis parmi les plus habiles théoriciens, parmi les écrivains les plus estimés. Un seul but le guida pendant tout le cours de sa laborieuse carrière, le développement et le progrès de l'art musical. Peu soucieux de gloire, d'honneurs et de fortune, c'est à l'accomplissement de cette pensée unique qu'il a tout sacrifié. Pour faire dignement un examen raisonné de ses divers écrits, il faudrait posséder les connaissances si variées et si nombreuses, qui plaçaient si haut cet artiste justement célèbre. Cette tâche est au-dessus de nos forces et nous devons nous contenter d'une simple mention. Son premier ouvrage, publié en 1804 avec Fiocchi a pour titre : *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie*, Paris, in-f°. Entre cet ouvrage et les principes de composition des écoles d'Italie, il donna, mais seulement comme éditeur, un grand nombre d'œuvres de musique sévère et classique, principalement des maîtres d'Italie les plus fameux. C'est tout au plus si, de nos jours, de telles entreprises auraient le succès dont elles sont si dignes, et ces publications datent de 30 ans. Les *Principes de composition des écoles d'Italie*, Paris, 1808, 3 vol. in-f°., sont un immense faisceau des matériaux les plus riches et les plus estimés; il n'a manqué à ce magnifique ouvrage, devenu rare aujourd'hui, qu'un peu plus d'homogénéité. Il faut ajouter de nouvelles éditions du *Musicien pratique d'Azopardi*, ainsi que du *Traité des voix et des instrumens d'orchestre de Francœur*, et la traduction du *Traité élémentaire d'harmonie et de composition d'Albrechtsberger*, en 2 vol, in-8°, qui a eu deux éditions.

Tel était à peu près le riche bagage scientifique de Choron à l'époque ou la mort de Framery le fit entrer à l'Institut avec le titre de correspondant. Trois artistes seulement composaient alors la section de musique, Grétry, Gossec et Méhul, tous trois incapables, malgré leur mérite incontestable en d'autres genres, de rédiger un rapport sur un point quelconque de théorie de l'art tant soit peu épineux. Choron fut donc chargé des travaux académiques de la section musicale, comme l'avait été Framery, et fit plusieurs rapports à l'Institut, entre autres, celui sur les *principes de la versification* de Scoppa, qui passe à juste titre pour un chef-d'œuvre et à propos duquel l'Académie fut obligée de reconnaître son incapacité de rien faire de semblable. Choron devait espérer que ce corps savant échangerait à la première occasion le titre de correspondant qu'il lui avait donné en celui de membre titulaire. Il n'en fut pas ainsi. L'Académie des beaux-arts, alors comme aujourd'hui, est ainsi constituée que s'il existait en France un Zarlin, un Marpurg ou un P. Martini, ils verraient se fermer sur eux les bivalves académiques, pour parler comme Choron, tandis qu'on les ouvrirait avec fracas pour tels immortels dont la renommée s'étend de la rue Feydeau à la place de la Bourse.

Pour peu qu'une idée neuve, originale, hardie, mais par-dessus tout utile, s'offrît à l'intelligence de Choron, son esprit, d'une activité infatigable, s'en emparait avidement, l'embrassait avec chaleur et ne l'abandonnait qu'il ne l'eût mise en œuvre. Mais de cette activité même, de ce besoin de travailler incessamment au progrès de la pratique comme de la théorie de l'art, naissaient aussi de nouvelles idées, et la possibilité de donner une forme complète aux idées précédentes s'évanouissait. De là est

advenu le nombre considérable de travaux commencés que Choron a laissés après lui. Un certain nombre pourtant n'eût pas été perdu, car Choron n'abandonnait guère une idée qu'il ne l'eût analysée et recomposée sur toutes les faces; c'est seulement alors qu'il fallait revêtir d'un corps la pensée qu'il se laissait envahir par une plus nouvelle. Ce serait, en effet, une perte immense et irréparable que la perte de l'*introduction à l'étude générale et raisonnée de la musique*. « Cet ouvrage, dit M. Choron » dans une notice de ses travaux, fruit de quarante à » cinquante ans de recherches, offrira une théorie en» tièrement nouvelle de l'art, déduite de l'analyse phi» losophique des facultés musicales de l'entendement hu» main, dans laquelle sont exposées les lois générales de » la formation de tous les idiomes de musique et celles » des opérations propres à chacun deux. » Ailleurs encore, M. Choron fait allusion à cet écrit, auquel il attribuait la plus haute importance et qui doit servir de conclusion et de complément à tout ce qu'il avait fait jusque-là; il dit : « L'application que par forme d'exercice j'ai » fréquemment renouvelée des méthodes que peut fournir » cette science (l'analyse de l'entendement) à des sciences » déjà faites, m'a mis a portée d'entreprendre avec suc» cès, à l'aide de l'analogie, des opérations du même » genre, et par là de donner l'existence à une science qui » n'existait point encore; *la théorie métaphysique de la » musique*. Plusieurs années de méditations assidues et » d'observations sur nos facultés et sur les propriétés » musicales m'ont amené à créer un corps de doctrines » dans lequel je détermine à *priori* les lois générales et » constitutives des divers idiômes ou systèmes de mu» sique, ainsi que les règles de détails propres à l'exer» cice de l'art de chacun d'eux; et ce qui prouve l'excel» lence de ma méthode et la solidité de mes principes, » c'est que toutes les connaissances que j'en déduis, sont, » en ce qui concerne notre système particulier, parfaite» ment conformes aux règles de l'école, qu'elles servent » ainsi à confirmer, à éclaircir et à développer. » Plusieurs artistes érudits et l'un surtout, M. Fétis, dont la parole doit faire autorité en ces matières, ont conçu quelques uns des principes fondés par Choron et regardent cet ouvrage comme devant ouvrir une nouvelle voie à la théorie de l'art.

Il reste à dire un mot du *Dictionnaire des Musiciens* pour achever cette revue succinte des écrits de Choron, relatifs à la théorie et à l'histoire musicale. Le *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivans*, publié en 1810, en 2 vol. in-8° par Choron et M. F. Fayolle, a été, en grande partie, extrait et traduit de la biographie allemande de Gerber. Ce livre, bien qu'imparfait et exécuté à la hâte, a été fort utile dans notre pénurie de littérature musicale française. Le temps ajoute nécessairement chaque jour de nouvelles imperfections à des recueils de cette nature, jusqu'à ce qu'un recueil nouveau et plus complet vienne les remplacer pour avoir à son tour le même sort. Ce qui ne vieillira pas, c'est le sommaire remarquable de l'histoire de la musique que Choron plaça à la tête du premier volume, et qui présente un tableau rapide et succinct des transformations successives de l'art et des vicissitudes des diverses écoles. Ce Dictionnaire est devenu rare, et voici l'anecdote qu'on dit à ce sujet. Les libraires-éditeurs, comptant sur la curiosité ou l'amour-propre des artistes nommés dans ce livre, en avaient fait un tirage nombreux; cinq cents exemplaires environ furent vendus d'abord, et le reste de l'édition resta quelque temps chez ces libraires. On était alors aux dernières années de l'empire; aucun vaisseau, destiné au long cours, ne pouvait sortir sans une cargaison vraie ou feinte de marchandises françaises. Un capitaine, pressé de partir et embarrassé d'achever la cargaison, acheta à bon compte la masse des volumes restant, moyennant quoi il put mettre à la voile; mais, peu soucieux de littérature musicale, il n'eut pas plus tôt perdu de vue les côtes, qu'il jeta la biographie musicale à la mer. Que ce fait soit réel ou controuvé, il est certain que le Dictionnaire historique des musiciens est recherché et se trouve rarement.

(La suite au numéro prochain.)

CONCOURS

DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE DE PARIS.

Les concours du Conservatoire sont terminés. Dans toutes les branches de l'enseignement, des élèves distingués sont venus réclamer la récompense de leurs travaux et de leur talent. Beaucoup trop, peut-être, l'ont obtenue depuis plusieurs années; le jury du Conservatoire se montre trop indulgent et trop faible dans la répartition des prix. Certainement, il est souvent guidé par des considérations toutes bienveillantes, toutes paternelles, dans la confidence desquelles on ne peut mettre le public; mais il n'en est pas moins vrai qu'il abuse de la facilité de partager les récompenses, et qu'il met souvent, sur la même ligne, des élèves dont l'exécution offre des différences de talent très-tranchées.

Quoi qu'il en soit, les concours de cette année ont encore démontré l'utilité de ce bel établissement et les soins qu'apporte, à la bonne direction des études, son illustre directeur Chérubini.

Le chant, le violon, le piano ont remporté les plus nombreuses couronnes. Mademoiselle Nau, élève de madame Damoreau, que le Conservatoire compte maintenant avec orgueil au nombre de ses professeurs de chant (car la révolution de 1830 a aboli la loi salique, qui régissait les chaires du Conservatoire comme le trône de France); mademoiselle Nau a partagé un prix que nous aurions voulu lui laisser entier, tout en désirant dans son chant plus d'âme, plus de force, plus de vie. M. Sainton, M. Villain, tous deux élèves de M. Habeneck, ont remporté les deux prix de violon; mademoiselle Grange, élève de M. Adam; M. Ravina, élève de M. Zimmermann, se sont distingués parmi les six premiers prix de piano décernés par le jury, *primi inter pares*.

Le concours de composition a offert une singularité. Sur neufs concurrens, quatre n'ont pas terminé leur composition et ont déserté le concours, preuve de modestie et d'un désir de bien faire qui, selon nous, est d'un bon augure pour leurs succès futurs. Cinq des concurrens étaient élèves de M. Reicha; quatre de M. Halevy, qui a succédé l'an dernier à M. Fétis, aujourd'hui directeur du Conservatoire de Bruxelles.

Nous donnons ci-après la liste complète des élèves couronnés et le nom de leurs professeurs; on trouvera parmi ceux-ci bien des noms chers à tous ceux qui aiment et cultivent la musique; élèves jadis du Conservatoire, ils rendent aujourd'hui à une nouvelle génération ce qu'ils ont reçu de celle qui les a précédés; héritage de gloire et de talent, qui, loin de se morceler en se divisant, s'augmente et s'aggrandit toujours. Il n'y a point de majorats dans les beaux-arts; la succession est ouverte à tous, et, dans ce vaste et beau domaine, la part de chacun peut toujours s'étendre.

CONCOURS DU CONTREPOINT ET DE LA FUGUE.

Pas de premier prix.

Deuxième prix : M. Roger, élève de M. Halevy.

CONCOURS DE SOLFÉGE, POUR LES HOMMES.

Premier prix partagé entre :

M. Carteret, élève de M. Lebel; M. Crohavé, élève de M. Goblin; M. Collin, élève de M. Alkan aîné; M. Gautier, élève de M. Lebel; M. Gœury, élève de M. Bien Aimé.

Deuxième prix partagé entre :

M. Gillette, élève de M. Besozzi; M. Coinchon, élève de M. Bien Aimé; M. Membré, élève de M. Alkan aîné.

Accessit : M. Delorme, élève de M. Leborne.

CONCOURS DE SOLFÉGE POUR LES FEMMES.

Premier prix partagé entre :

Mademoiselle Sebille, élève de mademoiselle Millin; mademoiselle Klotz, élève de mademoiselle Millin; mademoiselle Raillard, élève de madame Delsarte; mademoiselle Fargueil, élève de monsieur Moreau; mademoiselle Paquier, élève de mademoiselle Millin; mademoiselle Hanoy, élève de mademoiselle Millin.

Deuxième prix partagé entre :

Mademoiselle Lefebvre, élève de M. Moreau; mademoiselle Séraphin, élève de mademoiselle Barbé; mademoiselle Gillette, élève de madame Delsarte; mademoiselle Maillard, élève de M. Moreau; mademoiselle Picard, élève de madame Delsarte; mademoiselle Jousselin, élève de mademoiselle Goblin; mademoiselle Manière, élève de madame Wartel; mademoiselle Muller, élève de madame Wartel.

Accessit : mademoiselle Laborde, élève de mademoiselle Gobelin; mademoiselle Desprez, élève de madame Wartel; mademoiselle Jancigny, élève de mademoiselle Millin.

CONCOURS D'HARMONIE ET ACCOMPAGNEMENT RÉUNIS POUR LES HOMMES.

Pas de premier prix.

Le deuxième, partagé entre :

MM. Ladé et Prudent, élèves de M. Dourlen.

MÊME CONCOURS POUR LES FEMMES.

Premier prix : mademoiselle Hervy, élève de M. Rifaut.

Deuxième prix : mademoiselle Vierling, élève de M. Rifaut.

CONCOURS DE CONTREBASSE, CLASSE DE M. CHAFT.

Premier prix partagé entre :

MM. Perré et Delpire.

CONCOURS D'ORGUE, CLASSE DE M. BENOIST.

Premier prix : M. Alkan aîné.
Deuxième prix : M. Lefebvre.

CONCOURS DE VIOLON, CLASSE DE M. HABENECK.

Premier prix : M. Sainton.
Deuxième prix : M. Villain.

CONCOURS DE HARPE, CLASSE DE M. NADERMANN.

Pas de premier prix.

Deuxième prix : M. Godefroid.

CONCOURS DE VOCALISATION POUR LES HOMMES ET LES FEMMES.

Premier prix partagé entre :

Mademoiselle Cuniard, élève de madame Empaire;

mademoiselle Calvé, élève de M. Garaudé; mademoiselle Hirne, élève de M. Henri; mademoiselle Fargueil, élève de M. Panseron.

Deuxième prix partagé entre :

Mademoiselle Charlet, élève de madame Empaire; mademoiselle Lemesle, élève de M. Henry; M. Puig, élève de M. Garaudé.

CONCOURS DE VIOLONCELLE, CLASSE DE M. NORBLIN.

Premier prix : M. Pilet.
Deuxième prix : M. Seligman.

CONCOURS DE FLUTE, CLASSE DE M. TULOU.

Pas de premier prix.

Deuxième prix : M. Forestier.

CONCOURS DE HAUTBOIS, CLASSE DE M. VOGT.

Premier prix : M. Verroust.

CONCOURS DE CLARINETTE, CLASSE DE M. BERR.

Premier prix : M. Lamour.
Deuxième prix : MM. Lecerf et Stainmetz.

CONCOURS DE COR, CLASSE DE M. DAUPRAT.

Premier prix : M. Forestier.

CONCOURS DE BASSON, CLASSE DE M. GÉBAUER.

Pas de premier prix.

Deuxième prix : M. Yvon.

CONCOURS DE CHANT POUR LES HOMMES ET LES FEMMES.

Premier prix partagé entre :

Mademoiselle Nau, élève de madame Damoreau-Cinti; mademoiselle Calvé, élève de M. Martin.

Deuxième prix partagé entre :

Mademoiselle Melotte, élève de M. Bordogni; mademoiselle Hirne, élève de M. Ponchard; mademoiselle Henchoz, élève de M. Bordogni; mademoiselle Vernhet, élève de madame Damoreau; mademoiselle Fromont, élève de madame Damoreau; M. Puig, élève de M. Ponchard.

CONCOURS DE PIANO POUR LES HOMMES, CLASSE DE M. ZIMMERMANN.

Premier prix partagé entre :

M. Ravina, M. Alkan 3me et M. Pas de-Loup.

Deuxième prix partagé entre :

M. Petit Anatole, M. Govia et M. Lefebure.

CONCOURS DE PIANO POUR LES FEMMES, CLASSE DE M. ADAM PÈRE.

Premier prix partagé entre :

Mademoiselle Drake, mademoiselle Vierling et mademoiselle Grange.

Deuxième prix : Mademoiselle Decussy.

THÉATRE NAUTIQUE.

Le Nouveau Robinson,

BALLET COMIQUE DE M. BLACHE,

Musique de M. Hanssens.

Jusqu'au moment où la troupe de l'Opéra allemand se sera partagé avec les danseurs de M. Henri la scène du théâtre Ventadour, notre journal, tout musical, ne peut prendre un intérêt bien vif aux représentations données sur ce théâtre; aussi est-ce seulement pour mémoire que nous donnons ici place à quelques lignes sur le nouveau Robinson.

Le nouveau *Robinson* de M. Blache, c'est un naturaliste attaché à une expédition anglaise, souffre-douleur de tous les aspirans de l'équipage, espèce de jocrisse renforcé qu'ils se plaisent à rendre victime de leurs cruelles mystifications. Le reste de la pièce se compose d'une chèvre, d'un singe, d'un perroquet et de quelques danseuses déguisées en marins. A notre avis, le nouveau *Robinson* a un double défaut assez grave; c'est d'avoir trop peu de gaieté et trop de luxe de mise en scène pour une *charge*, et pas assez de pompe pour un ballet. Il y avait pourtant, dans cette donnée, le sujet d'une excellente bouffonnerie dans le genre des pantomimes anglaises; il ne fallait pour cela que trois ou quatre acteurs au plus, mais quelque peu davantage de verve et d'imagination comique.

M. Hanssens a placé, à la tête du même ballet, une ouverture, que sans doute il avait en portefeuille, et dont les dimensions sont presque incommensurables. Cette ouverture a dû donner beaucoup de mal à l'auteur quand il l'a écrite, et ce travail a été peut-être une étude fort utile des formes et des idées de Weber; mais elle ne va pas du tout devant un ballet comique. En général, la musique tout entière de M. Hanssens a été faite un peu trop sérieusement. Nous désirons que cet artiste nous fournisse au plus tôt une meilleure occasion d'apprécier son talent de compositeur, qu'on dit très-remarquable.

Cette bluette sans importance, et dans laquelle, pour la première fois, à ce théâtre, l'eau est réellement mise en scène, a toujours prouvé la bonne volonté et l'activité des directeurs, et l'excellente mise en scène du *Guillaume Tell* fait bien augurer du grand ballet chinois qu'on monte en ce moment.

PROTESTATION

De MM. les auteurs et compositeurs dramatiques.

Voici le texte de la *Protestation* qui a été délibérée, et, plus tard, rédigée par les membres de la commission dramatique.

ATTENDU :

1° Que l'article 7 de charte de 1830, deuxième paragraphe, porte textuellement :

« *La Censure ne pourra jamais être retablie;* »

2° Qu'il a été entendu par le ministère et les Chambres que ce mot : *Censure*, impliquait à la fois et la presse et les théâtres, puisque ces derniers ont été dès lors affranchis des mesures préventives qui pesaient sur eux et que les précédens gouvernemens avaient conservées;

Qu'ainsi le décret de 1806 s'est trouvé abrogé de fait et incompatible avec les libertés publiques;

3° Que le 19 janvier 1831, le ministre de l'intérieur, parlant au nom du gouvernement et apportant à la chambre des députés un projet de la loi pour la répression des délits commis par la voie des représentations théâtrales, disait à la tribune :

« Loin de nous la pensée, pour le but limité que » nous avons voulu atteindre, de recourir aux moyens » préventifs qui jureraient et avec l'ensemble de nos » lois et avec nos propres convictions. *La censure* » *pourrait exister encore; mais nous la tenons pour* » *morte : elle a été tuée par les censeurs;* »

Que, plus loin, il propose à la chambre « de faire juger » les délits du théâtre par la belle institution du jury. » — Qu'il dit encore : « A certaines époques on a traité » de la même manière les différens modes d'exprimer sa » pensée; et que la Censure théâtrale marchait de front » avec la Censure politique; et l'on sait que le despo» tisme ne s'amuse pas à graduer les libertés; l'unifor» mité lui plaît et il la met dans toutes les sortes d'arbi» traire; »

Qu'enfin, discutant les moyens de répression, il ajoutait : « L'administration, à laquelle nous ne reconnais» sons pas le droit d'empêcher la représentation d'une » pièce de théâtre, sera cependant officiellement préve» nue......... Après la première représentation, le juge » d'instruction pourra suspendre la pièce; »

4° Qu'ainsi la pensée du gouvernement était bien d'assimiler les théâtres à la presse, reconnaissant que ces deux modes de publication étaient indivisibles et devaient être soumis à la même juridiction.

Par tous ces motifs, et s'appuyant sur le respect dû à la charte jurée par les trois pouvoirs de l'état, les membres soussignés de la commission des auteurs et compositeurs dramatiques, en vertu du mandat qu'ils ont reçu de leurs confrères, protestent contre toute application occulte, déguisée ou ostensible du décret de 1806 ou de tout autre décret ou ordonnance qui serait illégalement invoquée contre la liberté du théâtre, et déclarent qu'ils s'opposeront à l'arbitraire par tous les moyens qui sont en leur pouvoir.

Par ces protestation et déclaration, les auteurs dramatiques se retranchent donc derrière la charte jusqu'à la promulgation d'une loi spéciale sur les théâtres, loi qui, aux termes de l'art. 7 du pacte fondamental de l'état, ne peut jamais être préventive.

Formulé et délibéré en assemblée générale.

Paris, ce mercredi 5 août 1834.

Les membres de la COMMISSION DRAMATIQUE :

Lemercier, Fontan, Alexandre-Dumas, Ferdinand-Langlé, Fréderic-Soulié, Merville, Maillan, Dumanoir, Victor-Hugo, de Longpré, Piccini, Alboise, Arnould.

Pour copie conforme.

Les agens des auteurs :

GUYOT, J.-MICHET.

NOUVELLES.

*** La mort vient de répandre le deuil dans une des familles les plus honorables de l'Alsace, et d'enlever au monde musical un des plus dignes interprètes de nos grands maîtres. Mademoiselle *Caroline Hartmann*, cette musicienne consommée et qui occupait un si haut rang parmi les amateurs de France, a cessé de vivre. Dès l'âge le plus tendre, elle captivait déjà les suffrages de tous les connaisseurs par le talent avec lequel elle surmontait les plus grandes difficultés sur le piano. Elle avait reçu des leçons de nos premiers maîtres et, en dernier lieu, elle avait complété son éducation musicale sous la direction de M. Liszt, Chopin, Pixis, etc. La maison de son père était le rendez-vous de tous les artistes distingués qui passaient en Alsace, et tous payaient leur tribut d'admiration au grand mérite de mademoiselle *Hartmann*. Il est vivement à regretter que la mort, en frappant indistinctement autour d'elle, enlève aux arts leurs plus fermes soutiens, et nous déplorons en particulier la perte qu'ils viennent de faire, parce que c'est surtout en province que les progrès de l'art musical ont besoin d'être secondés par l'influence et l'exemple de quelque talent supérieur.

*** C'est toujours pour la fin du mois que l'on nous promet à l'Opéra, le ballet de *la Tempête* : musique, décorations, mise en scène, tout marche au gré des auteurs.

Les répétitions de la *Juive* se poursuivent au même théâtre avec une grande activité : chaque jour révèle de nouvelles beautés dans cette partition, dont les derniers actes justifient l'opinion favorable que l'on avait conçue de cet ouvrage dès les premières répétitions.

*** Madame Amélia Masi, de l'Opéra-Comique, a eu l'honneur de présenter à la reine des Français un recueil de romances et de nocturnes, dont S. M. a daigné agréer la dédicace. Une musique suave, gracieuse et légère assure la vogue à cette nouvelle production.

S. M. a fait prévenir madame Masi, qu'elle devait faire partie des artistes appelés aux concerts de la cour.

*** On a organisé à Cheltenham, près de Londres, des concerts en plein air, à l'instar de ceux des Champs-Elysées, sous le nom de *Evening Musical Promenades*. La foule se porte à ces réunions.

*** Il y a dans ce moment à Marseille un théâtre italien qui est très-peu suivi à cause de la médiocrité des chanteurs et des cantatrices.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'ÉVERAT, rue du Cadran, n° 16.

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

1er ANNÉE. N° 34.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de France.
On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 24 AOUT 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

BIOGRAPHIE.

—

CHORON.

(SUITE ET FIN.)

Choron a suivi dans sa carrière d'artiste absolument la même marche que dans ses études musicales. Au lieu de se faire de la pratique, comme un point de départ pour s'élever ensuite à la théorie, nous l'avons vu, au contraire, descendre de la philosophie de l'art, aux procédés techniques; de même, il a commencé par être historien et théoricien, pour devenir maître de chapelle et professeur.

Ses connaissances mathématiques l'avaient fait attacher, en 1815, à la rédaction du bulletin d'encouragement pour l'industrie nationale; vers ce temps, Bigot de Préameneu, alors ministre des cultes, lui donna la direction de la musique dans les fêtes publiques et les cérémonies religieuses, et le chargea en même temps de rédiger un vaste projet pour la réorganisation des maîtrises et des chœurs de cathédrales dans tout l'empire. Ces plans, qui devaient rendre à la France quatre-vingts institutions musicales dont la révolution l'avait privée, furent présentés par lui à Napoléon qui les approuva, et l'ordre de les mettre immédiatement à exécution, allait être donné, lorsque arrivèrent les désastres de la campagne de Russie et la chute de l'empereur. La rentrée des Bourbons fit perdre à Choron les emplois qu'il tenait du gouvernement; et il ouvrit alors une école publique de musique qui, faible dans ses commencemens, s'est élevée successivement par la seule capacité du fondateur, jusqu'à devenir une institution nationale, jusqu'à se montrer la redoutable et heureuse rivale du Conservatoire royal de musique. Les succès obtenus par cette école sont dus à la supériorité des procédés de la *méthode concertante*, sorte d'enseignement mutuel inventé par Choron autant qu'au zèle infatigable, à l'invincible persévérance de cet habile professeur. Un article de Neukomm, inséré dans la *Gazette musicale* de Leipzig de 1825, fait connaître la date précise, sinon de l'invention, du moins des premiers essais de la *méthode concertante*. Neukomm nous apprend qu'en 1811, Choron donnait à Paris, dans une école de musique, des leçons gratuites d'après les principes de l'enseignement mutuel appliqué à l'art musical, et qu'incontestablement la gloire de cette invention appartient à cet artiste. Neukomm lui-même avait été témoin de ces essais; et frappé des grands avantages que semblait lui présenter cette méthode, il la recommandait vivement à celles d'Allemagne. Ce pays a profité de ces sages avis; aujourd'hui l'enseignement mutuel appliqué, à la musique, est en usage dans des centaines d'écoles allemandes; et Choron, après avoir donné pendant vingt ans des preuves innombrables, et presque miraculeuses des résultats de son invention, a vu la sienne mourir avec lui; mais n'anticipons pas.

En 1800, Choron avait publié une *méthode d'instruction primaire pour apprendre en même temps à lire et à écrire;* des expériences publiques en avaient constaté l'utilité, principalement sur de grandes réunions d'enfans: le souvenir de ces essais le fit appeler dans la commission chargée d'introduire l'enseignement mutuel dans les écoles primaires, et ses idées servirent de base aux procédés qui furent adoptés. Modifiant ses idées

premières, il dressa pour les écoles tous les syllabaires et tableaux de lecture dont on se sert encore aujourd'hui dans la plupart de ces établissemens. Les travaux de cette nature ne donnent à leurs auteurs ni beaucoup de gloire ni beaucoup de profit; mais par ces raisons même ils convenaient parfaitement à l'ame généreuse et bienfaisante de Choron, et c'était pour lui de douces distractions de ses occupations habituelles.

Appelé, de 1815 à 1817, à la direction de l'académie royale de musique, Choron apporta dans cette administration ce zèle constant, cette ardeur désintéressée qu'il mettait dans les grandes comme dans les petites choses; peut-être était-il moins bien doué de cette souplesse de forme indispensable pour conduire un corps aussi difficile à manier qu'une troupe d'opéra; toutefois il signala dignement son passage à ce théâtre, et il a laissé à ses successeurs un exemple difficile à imiter; car vingt mois lui suffirent pour remettre au répertoire douze ouvrages anciens et en monter sept nouveaux. L'état de décadence, chaque jour plus sensible où se trouvait à l'Opéra toute la partie du chant, lui fit songer aux moyens de remédier à ce mal et de restaurer les études relatives à cet art. Point n'était besoin comme aujourd'hui de procéder par suppressions; le Conservatoire n'existait pas; de sottes rancunes l'avaient effacé des budgets; et cette admirable école instrumentale, qui permit à Paris d'enfanter en quelques heures des orchestres formidables et presque miraculeux, n'était plus qu'un vain nom. Trop préoccupé de la faiblesse insignifiante du chant dans cet établissement, Choron peut-être était sous le poids de quelques préventions mal fondées relativement aux autres parties de cette institution. Toujours est-il que le projet de réorganisation, qu'il proposa au ministre, fut un véritable service rendu à l'art; car il consistait à introduire en France le régime si simple, si économique et si fécond en résultats des anciens conservatoires d'Italie. Malheureusement, l'intérêt de l'art et l'intérêt des artistes ne sont pas si intimement liés que l'un ne soit parfois contraint de céder à l'autre : l'intérêt des artistes l'emporta. Choron proposait deux choses : un pensionnat pour le chant et un budget normal pour tout l'établissement de 68,000 francs, et rien de plus. Tel n'était pas le compte des artistes qui voulaient compter leur dotation par centaines de mille francs. Il est besoin d'expliquer comment un plus gros budget nuit à l'art : c'est facile. Dans l'organisation d'un conservatoire, telle qu'elle existe aujourd'hui, et que Choron voulait réformer, il faut beaucoup de maîtres, et partant un gros budget pour un petit nombre d'élèves. Chaque professeur donnant au plus trois leçons par semaine, d'une heure chacune, et n'admettant que huit élèves au plus dans sa classe, il en résulte qu'il faut qu'un élève soit grandement favorisé lorsqu'il reçoit trois quarts d'heure de leçons par semaine; le reste du temps, il est livré à ses propres forces. Pour trois-cents élèves, par exemple, il faudra donc une prodigieuse quantité de professeurs, et les leçons n'en seront pas moins peu fréquentes et de petite durée. — A ce mode vicieux, Choron voulait substituer le régime italien que ses études sur l'histoire de la musique lui avaient fait connaître et apprécier. Dans un ancien conservatoire, il n'y avait que deux maîtres titulaires : un de composition, un de chant; les maîtres d'instrumens venaient du dehors. Ne nous occupons que du chant. Ce maître unique donnait chaque jour une heure de leçon à laquelle assistait la totalité des élèves, quel que fût leur nombre. La leçon se passait ainsi : les plus forts d'entre les élèves, occupant des places à part, recevaient directement la leçon du professeur qui exposait les règles, donnait des exemples, les faisait exécuter par les *élèves-maîtres*, indiquait les défauts et les moyens de les corriger. Cette heure écoulée, les élèves se formaient en autant de subdivisions qu'il y avait d'*élèves-maîtres*, et chacun de ceux-ci redisait à sa section la leçon qu'il avait reçue lui-même. Le professeur assistait à cette seconde leçon. Puis aux momens d'étude, d'autres subdivisions se formaient. Par cette méthode, chaque élève avait donc un travail journalier de deux heures, et son attention était d'autant plus excitée qu'il devenait maître à son tour. Ainsi, cela se passait à Naples dans le dix-septième et le dix-huitième siècle, et les bons chanteurs sortaient de ces écoles par douzaines. Pour les autres études, on suivait la même marche. Ces explications suffisent pour montrer la différence des deux enseignemens.

Le pensionnat que Choron voulait former d'après ces principes, et le composer de soixante-dix à quatre-vingts chanteurs des deux sexes, ne fut point établi : plus tard il fut organisé dans des proportions plus restreintes; mais l'enseignement adopté fut maintenu. L'un et l'autre subsistent aujourd'hui; c'est tout ce qu'on en peut dire.

A la sortie de l'administration de l'Opéra, Choron fut choisi pour diriger une fraction de ce pensionnat destinée à régénérer les chœurs des théâtres; on lui donna le nom d'école royale et spéciale de chant. Plus de deux cents choristes sont effectivement sortis de cette école; mais bientôt cet habile professeur, tout honteux du rôle subalterne auquel on l'avait réduit, voulut donner à son institution un but plus noble et plus utile. Il lui fit prendre le nom de *Conservatoire de musique religieuse*, et depuis 1830, celui de *Conservatoire de mu-*

sique classique. Voici en quels termes Choron explique ce but qu'il a si bien rempli, et qui, chaque jour, semblait grandir avec son zèle et son amour de l'art; il embrasse :

1° La conservation des œuvres classiques de musique, c'est-à-dire le soin de choisir et de recueillir, principalement parmi les grandes compositions vocales en tout genre des maîtres de toutes les écoles et de toutes les générations, les portions de leur œuvre dignes d'être conservées à la postérité, d'en faire l'objet d'études spéciales et de les faire exécuter avec toute la perfection dont elles sont susceptibles.

2° Le perfectionnement du chant national et l'accroissement de la civilisation par l'enseignement universel de la musique élémentaire et la propagation générale du chant choral; le perfectionnement des méthodes, et l'instruction de jeunes professeurs destinés à seconder les vues des législateurs relatives à l'introduction du chant dans l'enseignement primaire.

En 1826, Choron construisit à ses frais, dans son institution, une salle de concert où, pendant plusieurs années, ses élèves ont fait entendre les chefs-d'œuvre des anciennes écoles religieuses, des Palestrina, des Hœndel, des Cléri, des Carissimi, etc.; tout Paris courut entendre ces productions exécutées par de jeunes enfans avec une supériorité d'ensemble désespérante pour des artistes consommés, et dont on n'avait point encore eu d'exemple dans nos écoles. Depuis 1825, il avait été nommé maître de chapelle à la Sorbonne; et chaque dimanche, chaque jour de fête, les dilettanti des quartiers les plus éloignés se pressaient en foule dans l'étroite enceinte de cette église, naguère vaste et déserte, où, pour la première fois, furent entendus le *Miserere* d'Allegri, le *Stabat mater* à deux chœurs de Palestrina, compositions du style le plus religieux et le plus sévère, et d'une telle difficulté qu'elles avaient semblé jusqu'alors condamnées à ne pas sortir de l'enceinte de la chapelle pontificale.

La perfection d'exécution où Choron savait conduire ses élèves était due principalement à la gravité, à la sévérité et surtout à la bonne direction de leurs études premières. Sa *méthode concertante* les amenait graduellement, rationnellement et sans fatigue, depuis les plus simples rudimens de la gamme jusqu'aux combinaisons de tons et de mesure les plus compliqués; ces leçons n'étant jamais chantantes, mais seulement chantables, ils devenaient lecteurs malgré eux; chantant toujours en parties; et, dès l'origine de leur éducation, la justesse et la mesure n'étaient qu'un jeu pour eux; enfin, par l'habitude qu'ils acquéraient de la musique sévère des écoles classiques, ils se jouaient des plus grandes difficultés du style moderne. Basée sur les principes des écoles italiennes, Choron a rendu sa *méthode concertante* également utile au maître et à l'élève, sous le rapport de la durée des études, non pas en essayant de l'abréger extraordinairement, ce qu'il savait impossible; mais *en donnant à un seul professeur le moyen d'enseigner simultanément l'art de lire la musique à un nombre quelconque d'élèves, quel que soit le degré d'avancement de chacun d'eux*.

Tous ces procédés d'enseignement, Choron les a écrits et développés dans les ouvrages nombreux qu'il a publiés sur la musique élémentaire, le chant choral, etc.; mais ce qu'il n'a pu mettre dans des livres, ce qui est malheureusement mort avec lui, c'est cet enthousiasme communicatif, cette ferveur de conviction qu'il faisait naître comme à son insu chez tous ceux qui l'écoutaient; c'est cette influence toute personnelle et presque magique sous laquelle il plaçait ses auditeurs ou ses élèves. Choron a présenté sans aucun doute un des phénomènes musicaux les plus extraordinaires, car lui qui jamais n'avait été un praticien consommé, il savait obtenir des masses les plus rebelles, les plus inertes, une perfection d'ensemble telle qu'un chef consommé ne l'obtient souvent pas d'artistes de profession.

Il faut pourtant reconnaître que, préoccupé de la perfection de l'ensemble, Choron a trop négligé l'enseignement individuel du chant. Soit que les procédés mécaniques lui fussent inconnus, soit qu'il eût une confiance trop grande dans les résultats de ses méthodes, il n'a pas cherché à développer chez quelques artistes qui lui doivent leur éducation les dons naturels qui devaient en faire des chanteurs remarquables. A l'exception de Duprez, nous ne connaissons pas un chanteur de premier rang sorti de cette institution; mais, en revanche, quelle foule d'excellens musiciens, de chanteurs de second ordre, de professeurs distingués a-t-il pu compter au nombre de ses élèves! Nous citerons seulement Jansenne, Wartel, Thénard, Hébert, Am. Boulanger, Hippolyte Monpou, mesdames Duprez, Massy, etc., etc.

Les trois dernières années de la vie de Choron ont dû être bien affreuses; car il est mort à la peine, luttant contre son mauvais sort, contre l'indifférence, il faudrait dire contre l'ingratitude de l'administration; mais toujours occupé de l'avenir, de l'avancement et de la propagation de l'art musical. Après avoir perdu sa place de maître de chapelle à la Sorbonne par suite de la révolution de 1830; après avoir vu son budget de 56,000 f. réduit à 12,000 par l'ignorance et le mauvais vouloir d'un ministre, par la jalousie honteuse de ses confrères,

il ne s'occupait encore que des moyens de se créer de nouvelles ressources. Dans la prospérité, tout ce qu'il pouvait gagner était employé à des publications d'ouvrages classiques capitaux, dont il forma un riche répertoire pour ses cours et ses concerts. Lorsqu'il se vit frappé dans ce qu'il avait de plus cher, ses élèves et son école, il forma un projet gigantesque, et dont les suites pouvaient être incalculables si ses forces ne l'avaient pas trahi. Les fonds alloués à l'entretien des chœurs des cathédrales ayant été rayés du budget en 1832, Choron entreprit d'organiser seul les chœurs de chant, non pas seulement dans les églises, mais dans les écoles publiques, dans les corps militaires, etc. Il avait composé dans ce but des morceaux à quatre parties qui pouvaient s'exécuter à une, deux, trois ou quatre, et qu'il faisait apprendre séparément à chaque genre de voix, puis les réunissait successivement les uns aux autres. Les résultats qu'il obtint par ces procédés tiennent véritablement du prodige. A La Rochelle, où se fit son premier essai, six jours lui suffirent pour créer un chœur de quatre-vingt dix chanteurs en quatre jours. Il en fit de même à Chartres et à Luçon. A Nantes il organisa trois chœurs en une semaine, un de quatre-vingt, un de cent dix, et un de cent soixante, pouvant se réunir ou former plusieurs masses. Arrivé à Angers un dimanche matin, il ne put commencer ses opérations que le lendemain à trois heures et demie, et à cinq heures trois quarts, un chœur de trois cents cinquante voix exécuta un motet à la Vierge, à sept parties, dont quatre réelles. De retour à Paris, il fit deux réunions semblables à Saint-Sulpice et à Notre-Dame dans l'une desquelles on ne comptait pas moins de huit à neuf cents chanteurs. Ces masses de chanteurs, qu'après quelques heures d'exercice, Choron faisait chanter en parties avec un ensemble étonnant, se composaient habituellement non pas d'amateurs ou d'artistes, mais de simples ouvriers, de gens du peuple, sans aucune culture musicale. Après de telles merveilles Choron ne doutait pas qu'on ne lui donnât à instruire les enfans des écoles d'indigens, et il se proposait de donner un concert au bénéfice des parens pauvres, dans le milieu du Champ-de-Mars avec une masse de trente mille voix, et Choron aurait réussi s'il eût vécu.

Tant de fatigues, une activité d'esprit qui semblait croître avec l'âge; l'indifférence du ministère et de la chambre des députés pour ses élèves qu'il nourrissait littéralement de ses deniers (1) achevèrent de briser le corps de ce malheureux artiste, car son ame avait toujours confiance dans l'avenir. Lorsqu'il sentit la mort approcher, il voulut dicter une note pour recommander au ministre tout ce qui lui était cher, son épouse, qui, depuis longues années, s'était vouée aux travaux les plus rudes du pensionnat; M. Nicou son élève, devenu son gendre et son suppléant, et par-dessus tout l'avenir de l'école qu'il avait créée. Ses dernières paroles n'ont pas été entendues; le conservatoire de musique classique est supprimé... Qui doit-on accuser de cet acte de vandalisme?

(1) Celui qui écrit ces lignes a vu de ses yeux la preuve positive que peu de temps avant sa mort, Choron fut obligé de vendre une petit rente, la dernière qui lui restait, pour subvenir aux dépenses de son établissement.

Choron, avant de mourir, a fait lui-même son épitaphe. Cet homme dont la vie fut un continuel dévouement, et qui jamais ne mentit à sa conscience, a voulu faire graver sur son tombeau ce qu'il pensait de lui-même : il ne sera démenti par personne.

ALEXANDER STEPHANUS
CHORON,
E VALESIO ORIUNDUS,
NATUS CADEMI, DIE 21 8^{bris} 1771
LITTERIS BONIS ARTIBUS AC SCIENTIIS ACCURATE ET FELICITER STUDUIT;
SED MUSICAM SACRAM ET DIDACTICAM
PRÆSERTIM EXCOLUIT,
RELLIGIONI ATQUE PUBLICÆ UTILITATI
PRÆCIPUE CONSULENS
BONIS ET BONO TOTUS INTENTUS ET FAVENS
SE IPSUM AC SUA PRORSUS ABNEGAVIT.
QUAM MULTA AD NIMIUM ARTIS DAMNUM IMPERFECTA RELINQUENS
VARIIS PUBLICIS MUNERIBUS FUNCTUS
OBIIT DIE 28 JUNII 1834.
ORATE PRO EO.

La liste complète des ouvrages de Choron formera un article important dans la bibliographie musicale. Nous avons cité les principaux ouvrages de théorie, voici ceux relatifs à l'enseignement pratique :

Cours élémentaire de solfége et de chant; plusieurs cahiers contenant les premières leçons de solfége et plusieurs suites de leçons élémentaires à une, deux, trois et quatre voix, des meilleurs auteurs, à l'usage des écoles primaires.

Méthode de plain-chant.

Exercices comparés de plain-chant et de musique élémentaire à l'aide desquels on peut apprendre l'un par l'autre ou l'un indépendamment de l'autre, en ce qu'ils ont de commun, la musique et le chant ecclésiastique.

Méthode concertante transcendante à quatre parties, d'un degré différent de difficulté, qui peuvent s'exécuter ensemble ou séparément, à l'usage des écoles spéciales, maîtrises de cathédrales, etc.

La même élémentaire a trois parties à l'usage des pensionnats, maisons d'éducation de l'un et l'autre sexe, des séminaires, des écoles primaires, etc.

Méthode élémentaire d'orgue, à l'aide de laquelle un élève, possédant les connaissances élémentaires de musique et de

forte-piano, peut apprendre à toucher l'orgue et à composer ou improviser pour cet instrment.

Méthode transcendante d'orgue, par M. Rink, organiste de la cour de Darmstadt, traduite de l'allemand.

Il a composé un grand nombre de morceaux de musique d'église, beaucoup de romances dont une surtout, *la Sentinelle*, est devenue populaire. Il laisse inachevé :

Exposition abrégée des principes fondamentaux de la musique, ou Précis élémentaire des lois constitutives de tous les idiômes ou systèmes de musique, avec leur application au système ecclésiastique, reste de la musique grecque, et au systéme européen moderne.

Manuel encyclopedique de musique.

Traité de contre-point antique, par Fux, nouvelle traduction, avec des notes.

Traité de composition moderne, par J. Preindl, traduit de l'allemand, avec des notes.

Considérations sur la situation actuelle de la musique, et particulièrement de la musique vocale en France.

Introduction a l'étude générale et raisonnée de la musique.

Le répertoire des contrapuntistes : Extrait méthodique des écrivains les plus estimés sur l'art du contre-point.

JUGEMENT DU TRIBUNAL DE COMMERCE

Dans l'affaire de l'Académie Royale de Musique et l'Opéra-Comique contre les Concerts aériens des Champs-Élysées.

On se rappelle que MM. Véron et Crosnier, en leur qualité de directeurs de l'Académie Royale de Musique et de l'Opéra-Comique, avaient cité devant le tribunal de commerce M. Masson de Puitneuf, fondateur des concerts des Champs-Élysés pour s'entendre condamner 1° à cesser désormais de faire exécuter dans ses concerts les ouvertures et autres morceaux appartenant aux répertoires de ces deux théâtres, et 2° à leur payer 80,000 francs à titre de dommages et intérêts, à raison du préjudice causé jusqu'à ce jour. Voici le texte du jugement rendu le 20 août dernier dans cette affaire.

Le Tribunal,

« Attendu que les droits des auteurs ont été réglés par les lois des 13-19 janvier, 19 juillet, 6 août 1791, et 19 juillet 1793;

» Que la propriété littéraire et celle des œuvres musicales sont sous la protection de ces lois, qui ne sont pas abrogées;

» Attendu que, aux termes de l'art. 1er du décret rendu par la Convention nationale le 19 juillet 1793, les auteurs d'écrits en tous genres, les compositeurs de musique, doivent jouir seuls, durant leur vie entière, du droit exclusif de vendre, faire vendre et distribuer leurs ouvrages, et d'en céder la propriété en tout ou en partie;

» Que leurs héritiers ou cessionnaires doivent jouir du même droit durant l'espace de dix ans après la mort des auteurs;

» Qu'aux termes de l'art 3 de la loi des 13-19 janvier 1791, et de l'art. 1er de la loi des 19 juillet-6 août de la même année, les ouvrages des auteurs vivans, soit qu'ils fussent ou non gravés ou imprimés, ne peuvent être représentés sur aucun théâtre public dans toute l'étendue du royaume, sans le consentement formel ou par écrit des auteurs ou celui de leurs héritiers ou *cessionnaires*;

» Attendu que Crosnier et Véron sont propriétaires du répertoire des théâtres de l'Opéra et de l'Opéra-Comique; qu'ils ont en outre traité avec les différens auteurs des ouvrages par eux ajoutés à ce répertoire; qu'ils ont seuls le droit de faire jouer et représenter, en tout ou en partie, ceux de ces ouvrages qui ne sont pas tombés dans le domaine public;

» Que les auteurs, en se réservant ou en cédant le droit de faire graver et vendre leurs ouvrages, n'ont pu céder le droit de les faire représenter, puisqu'il était aliéné par eux au profit des administrations théâtrales, avec lesquelles ils avaient précédemment contracté;

» Que les éditeurs, en achetant le droit de graver et de vendre des ouvrages déjà représentés, ne peuvent transmettre à ceux qui les achètent que l'usage permis par la loi;

» Qu'en vain, Masson de Puitneuf prétend qu'il ne représente pas les ouvrages ou qu'il ne les fait exécuter qu'en partie; qu'un concert, érigé en spéculation permanente, ouvert aux mêmes heures que les théâtres, ayant ses affiches, ses bureaux, ses employés, et où le public est admis en payant, est une entreprise placée sous la dénomination générique de spectacles publics;

» Que s'emparer, sans droits, d'une partie de la chose d'autrui, ce n'est pas moins porter une atteinte au droit de propriété;

» Que les directeurs de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, qui montent à grand frais à leurs risques et périls, des ouvrages dont le succès est incertain, éprouveraient un préjudice considérable, s'il était permis à tout entrepreneur de spectacles, de choisir, sans aucune chance de perte, tout ou partie des pièces favorablement accueillies, et d'en tirer profit, en les faisant exécuter en public;

» Attendu que Crosnier agit encore comme subrogé aux droits des auteurs, suivant conventions du 27 mai 1834, enregistrées le 18 juillet suivant; qu'aux termes de ces conventions, les auteurs signataires se sont formellement interdit le droit d'autoriser l'exécution de tout ou partie de leurs ouvrages sur aucun théâtre de la capitale ni dans aucun *concert public et payant*, durant les cinq années qui suivront la première représentation, sauf les motifs arrangés en contredanses ou mis en variations;

» Que ces conventions sont d'ailleurs conformes aux réglemens pris par l'autorité administrative le 25 avril 1807;

» En ce qui touche la demande en dommages et intérêts;

» Attendu que Crosnier et Véron ont toléré pendant longtemps l'exécution des œuvres musicales qui fait l'objet du procès : qu'ils ne peuvent ainsi imputer qu'à eux-mêmes le tort qu'ils ont pu éprouver;

» Par tous ces motifs,

» Fait défense à Masson de Puitneuf d'exécuter ou faire exécuter à l'avenir, dans ses concerts publics, tout ou partie des ouvrages dépendant des répertoires des théâtres de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, dont la première représentation ne remonte pas à cinq années de ce jour; sinon et faute par lui de se soumettre au présent jugement, le condamne par toutes les voies de droit, et même par corps, à payer aux demandeurs la somme de 200 fr. par chacune des contraventions qui seraient commises et régulièrement constatées;

» Déclare Véron, Crosnier et Cerfberr non recevables dans leurs demandes en dommages et intérêts; ordonne l'exécution provisoire nonobstant appel, à la charge par Crosnier et Véron de fournir caution, que le Tribunal fixe à 30,000 fr.; condamne Masson de Puitneuf en tous les dépens.

Sans nous engager ici dans l'examen et la critique détaillée des motifs de ce jugement, dont appel sera probablement interjeté, nous nous permettrons seulement de dire qu'il nous semble basé sur une perpétuelle confusion du droit de représenter des ouvrages dramatiques, et du droit d'exécuter quelques morceaux de musique dépendans de ces ouvrages.

De cette confusion, si elle était consacrée, naîtrait une question nouvelle et fort importante, laquelle s'agiterait entre les compositeurs et les éditeurs de musique. En effet, la propriété de ces derniers, propriété acquise et exploitée à grands frais, ne se trouverait-elle pas singulièrement restreinte, si les directeurs de spectacle pouvaient l'entraver et la frapper d'interdit? Empêcher l'exécution de l'ouverture, ou d'un morceau quelconque d'un opéra, n'est-ce pas en empêcher jusqu'à un certain point la vente? Croit-on, par exemple, que le galop de *Gustave* eut joui d'une vogue si populaire, et par conséquent d'un si grand débit, si tous les orchestres de Paris n'en eussent si souvent fait retentir les airs?

Nous appelons l'attention sur cette considération, qui, dans l'intérêt même de l'art et des artistes, ne doit pas être négligée.

Revue Critique.

Douze Libretti, par F. L. Berthé.

La première question que beaucoup de lecteurs ne manqueront pas d'adresser à l'auteur de ces deux volumes est celle-ci: « Pourquoi n'avez-vous pas fait lire, recevoir, mettre en musique et représenter vos *libretti*, au lieu de les publier ainsi tout nus? » Pourquoi? répondra l'auteur; et mon Dieu vous ignorez donc qu'il faut être *connu* pour pouvoir se *faire connaître* au théâtre; vous ne savez donc pas que les directeurs nient qu'il faille faire un premier ouvrage avant que d'arriver au second, et qu'ils n'admettent pas de commencement à la carrière de l'écrivain dramatique, soit poète, soit musicien. » Supposons un compositeur inconnu qui, poussé par une malheureuse fantaisie, aurait écrit un grand opéra; il voudra le faire lire. « Qu'a-t-il fait? demande le directeur. — Rien, il commence. — En ce cas, qu'il aille à l'Opéra-Comique. » Notre homme se présente au second théâtre lyrique. « Qu'a-t-il fait? demande le directeur. — Il a fait un ouvrage qu'il vous apporte. — Mais, auparavant, a-t-il été joué sur quelque théâtre? — Non, il commence. — En ce cas, qu'il aille au Vaudeville.» Le malheureux descend encore. Arrivé au Vaudeville avec son manuscrit: « Qu'a-t-il fait? demande le directeur. — Rien, il commence. — En ce cas, je n'en veux pas; que ne fait-il des romances pour montrer un peu comment il écrit. » Le pauvre auteur fait des romances; il arrive plein d'une trop juste méfiance chez un éditeur de musique. » Qu'avez-vous fait? lui jette encore à la tête celui-ci. — Rien, je commence; et, publiées par vous, je pense que ces romances pourraient me faire connaître rapidement. — Monsieur, je ne puis me charger de l'édition des œuvres d'un auteur absolument inconnu; faites des contredanses, vous pourrez peut-être avec quelques protections les faire exécuter aux Champs-Élysées. » Heureusement pour M. Berthé, les contre-danses n'ont pas de paroles; il aura en conséquence évité cette dernière humiliation. Quoi qu'il en soit, des dégoûts de la nature de ceux que je viens d'indiquer auront sans doute obligé l'auteur des *douze libretti* à les faire imprimer; s'exposant ainsi à voir quelque homme en réputation sans idées profiter des idées de l'homme sans réputation.

La manière dont M. Berthé envisage son sujet est, à notre avis, la véritable et la seule bonne. Il reconnaît avec toute l'Europe musicale qu'un libretto n'est pas et ne peut même pas être un ouvrage littéraire, et que celui qui veut travailler pour la scène lyrique doit d'abord prendre pour devise: tout pour la musique. Aussi, plusieurs des nouveaux libretti qui, malgré les modestes prétentions de l'auteur, ne sont point dépourvus d'un mérite dramatique qui en rend la lecture attachante, nous ont-ils paru admirablement disposés pour le compositeur. *Imogine* est celui que nous sommes portés à citer de préférence; le choix du sujet, tiré du fameux roman de Lewis (Le Moine), le sombre intérêt qui s'attache au principal personnage, ces superstitions du moyen-âge si pleines d'une sauvage poésie, la manière dont les chœurs sont jetés dans l'action, et, enfin, la belle scène du repas nuptial, font de cet ouvrage une bonne fortune pour le compositeur. En outre, notre attention a été spécialement attirée par *Imogine* parce que nous savions que l'auteur du ballet de Proserpine et de tant d'autres productions remarquables, M. Schneïtzhoeffer, avait déjà écrit la musique des deux premiers actes. La partition de *la Tempête*, qu'il termine en ce moment, l'a détourné quelque temps d'une œuvre si bien en harmonie avec la nature de son talent. Espérons que M. Schneitzhoeffer s'empressera de terminer *Imogine*, et que, rendant à l'auteur toute justice, le directeur de l'Opéra se décidera à la monter.

Messe solennelle à trois voix (chœurs *ad libitum*), à grand orchestre ou accompagnement de piano ou orgue, par A. de Garaudé. Prix: 15 f. la partition de piano.

L'état où se trouve aujourd'hui en France la musique religieuse, est des plus déplorables. Naguère encore, nous avions des écoles destinées à l'étude de cette branche si importante de la musique; nous avions des temples consacrés pour en perpétuer la splendeur; aujourd'hui, temples et écoles sont déserts ou fermés. La musique est bannie des églises, au moins de celles du chef de l'état, et cela, non pas parce que, comme le faisait jadis le pape Marcellus, on l'a jugée indigne de la majesté des lieux saints, mais bien parce qu'on l'a considérée comme ne valant pas le *vil métal* qu'elle aurait coûté. Le dernier appui de cet art sublime n'est plus; Choron vient de mourir, infatigable dans les efforts qu'il s'était imposés pour mener à bien sa sainte entreprise, et, maintenant, rien n'est plus rare que de rencontrer dans les riches magasins de musique des compositions qui, comme celle que nous annonçons, soient destinées à honorer le Créateur. Tandis qu'en Angleterre, bien qu'accablés sous le poids des affaires les plus épineuses, soit de l'intérieur, soit de l'extérieur, le roi et les grands du royaume ne dédaignent nullement de présider des fêtes musicales qui durent des journées entières; tandis que le peuple anglais, ce

même peuple qu'on est si disposé à représenter comme totalement dépourvu de tout sentiment de l'art, se précipite en foule sous le majestueux portique de Westminster pour écouter avec ferveur et recueillement les saintes hymnes qui lui ont été léguées par les bardes pieux des siècles passés; tandis que, dans les églises de la Suisse et de toute l'Allemagne, des hymnes pures et harmonieuses retentissent répétées par des milliers de voix à l'occasion de ces fêtes si solennelles où des foules innombrables d'artistes et d'amateurs se réunissent à l'envi les uns des autres pour exécuter dignement les chefs-d'œuvre de toutes les époques; tandis qu'enfin, dans ces divers pays, des chants de prière et de reconnaissance éclatent matin et soir sur les bancs des écoles... notre peuple à nous, le peuple français sait à peine maintenant ce que sont le chant et la musique, et ne peut plus être flatté que par le frivole caquetage et les chants papillotés de nos modernes opéras! Et qu'on ne vienne pas dire : Nous ne sommes pas, nous ne deviendrons jamais musiciens! Ce ne serait qu'une misérable et calomnieuse excuse. Donnez, vous grands personnages qui dirigez les rênes de l'état, donnez seulement la musique à votre peuple, et vous ne tarderez pas à vous convaincre que ce peuple n'est pas seulement passionné pour l'honneur et la liberté, mais qu'il est en même temps impressionnable à la magique influence des beaux-arts. Au reste, que peuvent faire nos paroles et nos vœux? Qui voudra écouter les unes et exaucer les autres? Retournons donc à l'œuvre qui nous occupe. Ce n'est pas sans être animés d'un vif sentiment d'attente favorable que nous en avons entrepris l'examen; car il y a long-temps que M. de Garaudé nous est connu comme excellent professeur et en même temps comme praticien habile. Nos espérances ont cependant été dépassées. Dans tout le cours de son ouvrage, M. Garaudé a prouvé qu'il est un de ces compositeurs qui ne se contentent pas de connaître les secrets les plus cachés de leur art, mais qui en même temps unissent l'originalité à la grâce et à la profondeur de l'expression; aussi a-t-il su imprimer à son œuvre un cachet si noble et si religieux que nous n'hésitons pas à recommander vivement auprès de toutes les églises où l'on s'occupe encore de musique, cette messe qui est très-courte et facile d'exécution. Une seule chose, il faut le dire, nous a choqués dans cette production : c'est la prosodie vicieuse d'un grand nombre de mots latins; c'est ainsi que nous trouvons : *Laudamus propter magnam qui sedes*, etc., etc., ce sont là toutes fautes impardonnables. En supposant qu'il soit permis de chanter en français sans s'embarrasser de cette sorte de difficulté, la langue latine est plus exigeante, et demande au moins qu'on ait égard à la quantité dans les mots qu'on emploie.

Puisse M. Garaudé nous gratifier encore souvent de productions aussi distinguées que celle-ci!

Fantaisie et variations pour le piano, par Fr. Kalkbrenner. Op. 123. Prix : 7 fr. 50 c.

Cet opuscule est une des plus jolies productions qui soient sorties de la plume de M. Kalkbrenner depuis quelque temps. Bien que composé dans la forme aujourd'hui si usée de l'air varié, il se recommande cependant par quelques particularités intéressantes. L'introduction prépare fort convenablement l'auditeur au thème de la Sicilienne de Bellini, motif empreint d'un sentiment profond, mais dont l'allure est peut-être un peu lourde et embarrassée. Parmi les variations, nous citerons spécialement la seconde et la quatrième qui se distinguent par une certaine nouveauté de formes; et nous ajouterons que l'ouvrage dans son entier prouve un compositeur habile et travaillant avec autant de soin que d'amour de son art. En général, cette fantaisie ne présente pas de grandes difficultés, et, bien exécutée, elle doit produire un très-bel effet.

Trois valses sentimentales pour le piano, par Charles Keller. Prix : 5 fr.

Quoique très-convenables à la danse et présentant souvent des effets aussi neufs qu'intéressans sous le rapport de l'harmonie comme sous celui de la mélodie, ces valses n'en sont pas moins à notre avis un peu trop difficiles, un peu trop empreintes d'une certaine recherche; nous pourrions même dire un peu trop précieuses. Nous croyons, par exemple, pouvoir reprocher de la recherche au compositeur, lorsque dans le numéro 1, à la neuvième mesure, au lieu de reprendre tout naturellement sa pensée principale, il préfère se perdre dans une figure qui n'est ici nullement à sa place, qui est entièrement étrangère, et dont l'effet n'est rien moins qu'agréable. La fin du même numéro est aussi maniérée et n'est pas d'un effet plus heureux. Dans le n° 2, le *sol* naturel, qui se trouve dans la seconde et la troisième mesure de la basse, serait plus convenablement représenté par un *fa* double dièze. Le n° trois est celui qui nous satisfait le mieux. Il est exempt des défauts que nous venons de signaler, et se recommande par une grande fraîcheur aussi bien que par des idées neuves et agréables. Nous désirons voir M. Keller consacrer sa muse à des sujets plus élevés, et nous sommes assurés que s'il prend ce parti, il ne pourra manquer de faire preuve d'un talent très-distingué.

NOUVELLES.

*** On nous mande de Boulogne-sur-Mer que mademoiselle Blahetka, pianiste d'un grand mérite, y a donné le 6 de ce mois un concert qui a réuni tout ce que cette ville, où se trouvent beaucoup de familles anglaises, renferme de beau monde et d'amateurs de la bonne musique. Le choix des morceaux n'a rien laissé à désirer, et le public a fréquemment exprimé la satisfaction que lui faisait éprouver le talent des artistes. La bénéficiaire, surtout, a enlevé tous les suffrages par la précision et la brillante facilité avec laquelle elle a exécuté les variations composées par Mayseder sur un thème de la *Sémiramide* et un nouveau morceau de sa composition : *Recollection of England*, morceau qui a été vivement applaudi par les connaisseurs. Parmi les autres exécutans, on cite avec beaucoup d'éloge MM. Poignet, Godefroid, Chardard et Vivien, qui ont donné dans ce concert de nouvelles preuves du talent distingué qu'on leur connaît.

*** Les concours du Conservatoire de musique de Bruxelles ont été fort satisfaisans eu égard au peu de temps qui s'est écoulé depuis la restauration de cet établissement par les soins de M. Fétis. Le jury, présidé par M. Fétis, ne s'est pas montré prodigue de couronnes, et n'a décerné que les récompenses qui lui ont paru rigoureusement méritées. Dans la plupart des classes, il n'y a point eu de premier prix, et les seconds prix décernés n'ont point été partagés entre plusieurs élèves.

On écrit de Marseille :

*** Une troupe de jeunes acteurs et actrices, sous le nom de gymnase dramatique, attire la foule à notre grand théâtre, et fait des recettes qui souvent dépassent *mille écus;* recette qui, depuis long-temps, n'était réservée qu'à *Robert-le-Diable*,

chef-d'œuvre de Meyer-Beer. Parmi les jeunes talens il se trouve aussi un pianiste, qui a joué hier un rondo sur la *Sicilienne* de *Robert le-Diable*, par Kalkbrenner; il a produit beaucoup d'effet malgré une exécution plus que médiocre. Nous croyons que le piano à queue dont il s'est servi, et qui sort de la fabrique de M. Boisselot, de notre ville, était pour beaucoup dans ce succès. Des basses vigoureuses, un médium d'une grande beauté, et les deux dernières octaves d'en haut d'un brillant et d'une justesse rares, ont excité de l'enthousiasme. Marseille est dans ce moment la seule ville de province qui puisse se flatter de posséder un facteur de pianos dont les instrumens peuvent se mettre en ligne avec les meilleurs pianos sortis des ateliers des premières maisons de Paris. Nous avons appris avec satisfaction que les instrumens de ce fabricant ont eu une mention honorable à l'exposition de Paris. S'il continue ainsi à perfectionner ses travaux, une médaille d'or ne lui manquera pas à la prochaine exposition, et il l'aura méritée.

*** Il paraît que madame Amélia Masi veut rompre l'engagement qu'elle avait contracté avec l'administration de l'Opéra-Comique, qui, dit-on, n'en remplit pas les clauses, d'abord, quant aux opéras traduits, et, en second lieu, quant aux rôles spécialement écrits pour cette cantatrice. Les traductions éprouvent diverses entraves, et aucun rôle n'a encore été écrit pour madame Masi.

*** Une observation curieuse vient d'être faite par M. le docteur Brofferio; il s'agit d'un effet extraordinaire produit par la musique sur une femme âgée de 28 ans, née et élevée dans un petit village du Piémont, mariée depuis sept ans, n'ayant jamais eu d'enfans, d'un teint fleuri, d'une constitution robuste, et qui en octobre dernier fut au bal de la fête locale de son village. L'orchestre était choisi et bruyant; c'était la première fois de sa vie qu'elle l'entendait. Par extraordinaire, cette fête dura trois jours ainsi que le bal, et cette femme y dansa constamment avec un sorte d'enthousiasme; jamais elle n'avait entendu une musique aussi bruyante, ni dansé avec autant de plaisir.

Après la fête, elle continua à entendre le son de la musique, qui l'avait émue et séduite : soit qu'elle mangeât, marchât, ou qu'elle se couchât, ce son mélodieux étant tellement dans sa tête, qu'elle ne pouvait pas même dormir. Les morceaux qui avaient été joués étaient des monferines; et, comme il y en avait eu beaucoup, chacune d'elles passait à son tour dans sa tête, telle qu'elle avait été jouée, et faisaient ainsi place à la suivante, etc.

L'insomnie qui accompagnait cet état commença par troubler les digestions, ainsi que toutes les autres fonctions vitales. Des empiriques et plusieurs médecins instruits ayant été appelés, aucune médication ne put faire cesser les sons qu'elle entendait. Enfin, plus le trouble des fonctions digestives, la faiblesse et les sueurs nocturnes augmentaient, plus les sons musicaux croissaient en intensité dans sa tête. Le docteur Brofferio, appelé trois fois en consultations, trouva toujours le pouls vif, irrégulier et intermittent, comme on l'observe lors d'une épouvante subite. Réduite à une consomption nerveuse extrême, elle mourut au bout de six mois, sans que, pendant tout ce temps, elle ait cessé une minute d'entendre ces sons qui devenaient très-pénibles à mesure que son état empirait.

Pour amuser la société, le premier violon s'étant permis plusieurs lazzis désharmoniques, ces sons se répétaient également dans la tête de la malade, et plus sa maladie s'aggravait, plus ses discordances se répétaient; cela vint au point, que, tenant sa tête entre ses mains, elle s'écriait : Ah! qu'elle voix fausse!

On conçoit aisément qu'une puissance qui a si fortement agi sur l'organe auditif, et qui a produit un effet si extraordinaire sur le *sensorium commune*, ait pu déterminer en lui un mouvement de répétition semblable aux expressions long-temps soutenues; mais ce qui est inconcevable, c'est que cette impression au lieu de diminuer ait toujours été en augmentant au point de produire une consomption nerveuse que nous ne croyons pas avoir encore été observée.

*** La réouverture du Théâtre-Italien se présente sous les auspices les plus favorables, les artistes engagés jusqu'à présent nous promettent une *saison* brillante, ce sont : MM. Rubini, Tamburini, Lablache, Ivanoff, Santini; et mesdames Julie Grisi, Fink Loor et Schultz. Outre ces noms l'on nous fait espérer trois ouvrages nouveaux expressément composés par MM. Bellini, Donizetti et Gabassi, pour Paris. L'orchestre doit être dirigé par M. Parisini, *direttore* de l'orchestre du théâtre de la *Pergole*, à Florence.

*** Un singulier cas de somnambulisme se présente en ce moment à New-Yorck. Un jeune homme de dix-neuf ans, appartenant à une estimable famille de commerçans, manifestait depuis long-temps des dispositions prononcées pour la musique; il s'avisa de prendre quelques leçons de violon à l'insu de ses parens, qui n'avaient pas jugé à propos de favoriser son goût. Mais son secret ne tarda pas à être découvert par l'incident le plus étrange.

Depuis plusieurs semaines on entendait, au milieu de la nuit, les sons d'un instrument à cordes qui partaient de la chambre habitée par le jeune homme. Après quelques jours d'hésitation, on pénétra dans cette appartement et l'on vit le virtuose se promener en chemise dans sa chambre, tenant l'archet d'une main et le violon de l'autre. On acquit la conviction qu'il venait de se réveiller par le bruit qu'on avait fait à sa porte. Sa confusion et le désordre du lit ne laissèrent aucun doute à cet égard.

Les parens consultèrent un célèbre médecin sur cette maladie. Celui-ci demanda une plome et de l'encre et prescrivit le traitement suivant :

Faites-lui prendre tous les jours des leçons de musique.

On espère que la famille sera assez sage pour suivre cette ordonnance.

Musique nouvelle,

Publiée par Richault.

A. Fessy et M. Singer. Fantaisie brillante et concertante pour piano et violon. 7 fr. 50 c.

Ganz (Maurice). Op. 16. Fantaisie pour le violoncelle. 10 fr.

Publiée par Meissonnier.

Wagner (Charles). Op. 1. Grand trio pour piano, violon et violoncelle. 12 fr.

Publiée par Delahante.

Hiller (Ferd.). Op. 14. Trois caprices pour le piano. Ch. 5 fr.

— Op. 15. Six suites d'études pour le piano. 21 f.

Publiée par Pacini.

Reuchel (J.). Op. 14. Choix de valses allemandes pour piano. 4 fr. 50 c.

— Op. 11. Six airs de la *Dame du Lac*, arrangés pour la clarinette, avec accomp. de violon et basse ou de piano. 6 fr. et 5 fr.

Sowinski. Op. 34. Fantaisie pour le piano sur la cavatine de Pacini, chantée dans la *Straniera* et précédée d'une mélodie polonaise. 7 fr. 50 c.

Chez l'auteur.

Sowinski. Album lyrique. Mélodies polonaises, contenant dix morceaux de différens caractères pour le chant, avec accompagnement de piano. 10 fr.

Publiée par Schonenberger.

Lacout (Adolphe). Op. 2. Six valses brillantes pour piano. 5 fr.

Publiée par Henri Lemoine.

Bertini (Henri) jeune. Op. 94. Caprice pour le piano.

Publiée par Denain et Delamarre.

Berthé (*F. L.*). Douze Libretti, 2 volumes.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'ÉVERAT, rue du Cadran, n° 16.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

1er ANNÉE. N° 35.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 31 AOUT 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

MUSIQUE ET POÉSIE NATIONALES

DU DANEMARCK, DE LA NORWÉGE, DE LA SUÈDE, ETC.

A la suite de l'essai que nous avons donné sur la musique et la poésie nationales de la Pologne et de la petite Russie (numéros 10, 11 et 14), nous avions promis d'ouvrir sur ce même sujet les mines si fécondes de l'Allemagne; nous croyons que le lecteur ne nous saura pas mauvais gré de reculer quelque peu l'accomplissement de cette promesse, pour lui faire parcourir certaines contrées du nord qui ne laissent pas d'offrir un sujet intéressant d'étude à l'observateur.

Nous n'avons point la prétention de traiter d'une manière complète le sujet que nous avons embrassé. Comment, en effet, pourrions-nous le faire? les livres d'histoire ne font mention de la musique que comme d'une chose très-insignifiante; on y touche à peine en passant; et la littérature musicale ne nous offre sur la musique nationale qu'un vide désespérant. Si nous n'avons pu rencontrer d'ouvrage qui s'occupe de cette spécialité, c'est sans doute qu'il n'a paru à aucun auteur jusqu'à présent qu'une telle matière fût aussi importante et aussi riche en conséquences que nous l'avons avancé dans nos articles sur la Pologne, et que nous espérons le prouver plus tard par l'Allemagne, la France, l'Espagne, etc. Quelques écrivains, il faut l'avouer, ont bien parlé de *musique nationale*, mais en la confondant avec la musique populaire; encore donnent-ils souvent ce dernier nom à la musique *usée*, à la musique des orgues de Barbarie, à ce qu'on appelle la musique des rues. Il en est donc résulté pour nous une extrême difficulté de recherches, et il en naît en même temps une excuse toute naturelle pour l'insuffisance de notre travail. Mais nous aurons atteint notre but si nous sommes parvenus à éveiller l'attention sur un sujet aussi digne de la fixer, et si l'on juge que nous l'avons approfondi autant que nous le permettait le petit nombre de matériaux qu'il nous a été possible de réunir.

On pourrait dire de la musique nationale ce que le célèbre Herder (1) a dit de la musique populaire dans laquelle il comprend les chants des héros et les hymnes guerriers « qu'une petite collection de tels morceaux sur les guerres, les héros et les exploits de chaque peuple, accompagnés de leur musique, donnerait de la vie à ces articles de l'histoire qui sont le principal objet des études du philosophe. » Le chant populaire, transmis par le père à son fils, est un héritage de la famille; le chant national, le chant politique est l'héritage de la nation.

Parmi les chants nationaux les plus anciens qui nous aient été conservés, nous citerons ceux des poètes scandinaves dans lesquels se trouve peint avec des couleurs si vraies le caractère du pays et du temps, qu'ils suffisent pour donner une connaissance complète des usages et des mœurs, des sciences et de la mythologie de ce peuple si vieux, et du siècle où il florissait. Ces poètes se nommaient scaldes; ils étaient, dans la Scandinavie, ce que les bardes étaient, selon J.-J. Rousseau, dans les Gaules : prêtres, prophètes, poètes et musiciens.

Il y a dans les poésies des scaldes un mélange de sentimens religieux, de passion pour la gloire, et d'amour; leurs chants guerriers et amoureux remontent à une très-haute antiquité et révèlent un peuple à la fois galant et

(1) Stimmen der Voelker in Liedern.

brave, toujours également prêt à puiser ses inspirations dans les hauts faits d'un héros ou dans les charmes d'une maîtresse.

Nous trouvons dans l'Edda (1), comme dans toutes les poésies nationales scandinaves, ce même caractère de religion, de galanterie et de bravoure qui distingua plusieurs siècles après la chevalerie des autres pays de l'Europe. Aventuriers et pirates, les héros scandinaves, rois de la Norwége, de la Suéde, du Danemark, étaient sur mer ce qu'étaient les chevaliers sur terre, ne reconnaissant également d'autre droit que celui du plus fort. Et de même que ceux-ci, entraînés par une pensée commune, se réunirent plus tard pour combattre les ennemis de leur croyance, les Sarrasins dans les croisades, les Maures en Espagne; ceux-là rassemblaient leurs forces pour dévaster les côtes et porter la guerre dans le Nord comme dans l'Orient; c'est dans leurs chants même que nous apprenons qu'ils croisaient tantôt sur les côtes des Celtes, tantôt sur celles de Naples, de la Sicile et de la Turquie. A la suite des chevaliers marchaient des troubadours, des ménestrels, des bardes, chargés de chanter leurs exploits guerriers, leurs tournois, leurs combats singuliers, leurs crimes, leurs amours et leurs belles; les Scandinaves avaient aussi des chanteurs qui étaient leurs compagnons, leurs historiens sur le champ de bataille, leurs flatteurs dans la vie paisible du château, conseillers non moins habiles dans les hasards de la guerre, que rusés et adroits dans ceux de l'amour.

Quant au but et au sujet des chants scandinaves, nous trouvons dans un ancien ouvrage danois (1) ce renseignement précis et complet : *Argumenta carminum et cantilenarum danicarum fuerunt plerumque bellum regnorum et regum, duella gigantum, pugnæ et præclara fortium virorum facinora, illustrium personarum connubia, amores, fletus, fata, formarum variæ metamorphoses, infortunia, errata et errantium pœnæ et supplicia; atque harum cantilenarum multa hodièque exstant vestigia.*

Mais ce n'étaient pas seulement les scaldes qui chantaient les héros; ces derniers étaient souvent scaldes eux-mêmes; ainsi, dans le quatrième siècle, Ossian, après avoir déposé sa lance, chantait Trennor, Fingal, Oscar et ses propres exploits. Tel l'histoire nous montra depuis Alfred-le-Grand, pélerin troubadour sur le sol ennemi; tels encore Richard-Cœur-de-Lion, poète et compositeur; Guillaume IX, comte de Poitou, duc d'Aquitaine, et Théobald, roi de Navarre, qui furent les bardes les plus célèbres de leur temps, le premier

(1) Recueil de chants scandinaves.
(1) Heptachordum danicum, 1646.

dans le douzième siècle, le second au commencement du treizième.

Les chants qui nous restent sur les héros de la Suède, de la Norwége et du Danemarck, ont été presque tous composés par eux-mêmes; dans le nombre se trouve un document précieux appartenant au neuvième siècle et connu sous le nom d'*Ode de Regner Lodbrog*. Ce guerrier fameux, poète et pirate, régnait en Danemark; après de longues courses sur les mers les plus lointaines, conduit prisonnier en Angleterre par son ennemi Ella, il y périt des morsures que lui firent les serpens dont on avait rempli sa prison. Ce fut au milieu d'horribles douleurs que le héros composa la complainte dont nous parlons. Elle est consacrée tout entière au souvenir de ses grandes actions dont le récit n'est interrompu que par la prédiction des vengeances que tireront ses fils de son affreuse captivité, et par l'expression de la joie que lui donne l'espoir de s'asseoir bientôt à la table d'Odin (1); sentimens que lui arrachait sans doute la douleur, au milieu de ses inspirations poétiques.

Nous ne pouvons résister au plaisir de citer quelques fragmens de ce morceau si curieusement empreint de la barbarie du temps où vivait Regner Lodbrog, et si remarquable par un mélange bizarre d'idées héroïques et religieuses.

« L'Orient m'a vu; j'y préparais une proie sanglante aux » loups dévorans.

» Je me suis battu à l'épée le jour de ce grand combat où » j'envoyai dans le palais d'Odin les peuples de Helsingue.

« Puis nos vaisseaux légers nous portèrent à Ifa, où le fer de » nos lances, fumant de sang ennemi, entrait dans les cuirasses les mieux trempées, où les boucliers se brisaient sous » les coups de nos épées.

» Je me suis battu à l'épée ce jour où, près d'un cap de l'Angleterre, j'ai vu dix mille de mes ennemis couchés sur la » poussière; de nos glaives tombait une rosée de sang; volupté » aussi douce pour moi que si mes bras avaient serré le corps » céleste d'une belle femme!

» Je me suis battu à l'épée ce jour où la puissance de mon » bras fit naître le dernier crépuscule pour ce jeune homme si » fier de sa belle chevelure.

» Quelle est la destinée d'un brave, si ce n'est de tomber l'un » des premiers au milieu d'une grêle de flèches? il traîne une » existence ennuyeuse, celui que n'a jamais blessé le fer ennemi; le lâche ne sait pas faire usage de son cœur.....

» Prompt et hardi dans le combat doit être celui qui aspire à » se faire aimer de sa maîtresse.....

» Je me suis battu à l'épée.... mais j'éprouve aujourd'hui » qu'un destin inexorable pése sur la vie de l'homme. Devais-je croire qu'il serait réservé à Ella de mettre fin à une aussi » belle carrière, lorsque, demi-mort, je faisais couler encore » des flots de sang.

» Je me suis battu à l'épée..... mais mon cœur tressaille de

(1) Dieu des Scandinaves.

» joie; car, dans le palais d'Odin, se prépare un festin pour » me recevoir; assis bientôt dans sa splendide demeure, j'y » boirai de la bière avec lui dans le crâne de nos ennemis. » Le brave ne redoute point la mort. Des paroles d'effroi ne » sortiront point de ma bouche, en me présentant au banquet » d'Odin.

» Je me suis battu à l'épée..... Ah! si mes fils savaient à » quelles tortures on m'a livré, qu'ils souhaiteraient avec ar- » deur de voler à de sanglans combats! La mère que je leur ai » donnée, leur a fait des cœurs de braves (1).

» Je me suis battu dans cinquante-un combats; je n'ai pu » rencontrer un roi plus vaillant que moi..... mais il est temps » que je finisse; Odin m'envoie ses déesses pour m'introduire » dans son palais; je vais, assis à une place d'honneur, boire » de la bière avec les dieux. Les heures de ma vie sont écou- » lées; je meurs en riant. »

La musique de cette ode, comme celle de presque toutes les chansons scandinaves anciennes, est empreinte d'un caractère qui rappelle le plain-chant grégorien; elle respire une élévation d'âme mêlée d'une sombre teinte de tristesse; elle a en même temps de l'expression, de la profondeur et de la grâce. On l'a publiée à Brunswick dans un recueil de chants populaires, fait avec goût et talent, et qui porte le titre de *bardale* (2).

Au milieu du onzième siècle vivait en Norwége Hérald le vaillant, un des plus illustres de ces aventuriers, qui croisa sur les mers du nord, sur la Méditerranée et sur les côtes d'Afrique. Fait prisonnier et retenu quelque temps esclave à Constantinople, il composa, comme Regner Lodbrog, une ode dans laquelle il chante sa gloire et ses combats; mais il s'y plaint que sa vaillance et sa supériorité sur les autres guerriers n'aient pu toucher le cœur d'Élissif, fille de Jarislas, roi de Russie.

Mallet, dans l'ouvrage que nous avons cité, nous donne, page 156, une traduction de cette ode dont les passages suivans nous ont surtout paru remarquables :

« Mes navires ont fait le tour de la Sicile: nous étions alors » brillans et magnifiques... cependant une fille de Russie me » méprise!

» Dans ma jeunesse, je me suis battu avec les peuples de » Drontheim. Ce fut un terrible combat: je laissai leur jeune » roi mort sur le champ de bataille... Cependant une jeune » fille de Russie me méprise!

» Je sais faire huit exercices; je combats vaillamment; je » me tiens fermement à cheval; je suis accoutumé à nager; » je sais courir en patins; je lance le javelot; je m'entends à » ramer... Cependant une jeune fille de Russie me méprise!

» Peut-elle nier, cette jeune fille, que le jour où, posté près » de la ville, dans le pays du midi, je livrai un combat, je » me suis servi courageusement de mes armes?... Cependant » une jeune fille de Russie me méprise!

» Je suis né dans le brave pays de Norwége, là où les habi- » tans manient si bien les arcs; mais j'ai préféré conduire » mes vaisseaux, l'effroi des paysans, parmi les écueils de la » mer, et loin du séjour des hommes... Cependant une jeune » fille de Russie me méprise! »

Les scaldes qui chantaient non seulement les exploits des guerriers, mais encore la mythologie scandinave, furent chassés plus tard par les moines; ainsi se perdit l'ancienne poésie.

De même qu'il existait peu de différence dans les mœurs et les usages de la Suède et du Danemark, les chants de ces deux pays sont marqués du même cachet; étudier les uns, c'est prendre une idée presque complète des autres. Nous citerons, sur les chants danois (1), un ouvrage danois qui comprend, en trois parties, les romances, les ballades et les poésies historiques du moyen âge. Parmi ces dernières, qui sont surtout du domaine de notre sujet, il en est une dont la mélodie ne manque ni de feu, ni d'un élan tout particulier; elle commence ainsi :

Damark deilig vang og vange
Lukt med Bolgen blaa.

Dans l'*Essai sur la musique*, de M. de la Borde, nous trouvons (tome 2, p. 398) une traduction de ce chant, par M. Jacobi, secrétaire de la Société royale des Sciences de Copenhague, qui dit n'avoir pu réussir à s'en procurer la musique. Pour celle-ci, nous renvoyons le lecteur à la collection dont nous avons parlé; quant à la traduction de M. Jacobi, nous citerons ce commencement :

« O Danemark! pays agréable de champs et de prairies, en- » touré par les flots azurés; pays dont la jeunesse robuste est » toujours prête aux combats contre les Germains, les Slavons, » les Vandales, et partout où la gloire l'appelle! etc.

On nous dit que les Suédois, en guerre avec la Pologne, dans le quinzième siècle, avaient pris la coutume de chanter avant de marcher à l'ennemi, coutume qui était, selon Busby (1), commune à tous les peuples guerriers. Le privilége d'entonner le chant de combat appartenait, dit cet auteur, au barde qui l'avait composé.

Pendant la guerre de trente ans, guerre religieuse, Gustave Adolphe, chaque matin et chaque soir, ainsi qu'au moment de la bataille, inspirait son armée en

(1) Le vœu de Lodbrog fut exaucé; ses fils le vengèrent.

(2) Cette ode de Lodbrog, encore chantée en Islande, se trouve dans la *Litteratura musica Wormii*; elle a été traduite en français par Mallet dans ses *Monumens de la mythologie et de la poésie des Celtes*, p. 150; chacune des vingt-cinq strophes qu'elle contient commence par ces mots : *hiuggo ver men hiorvi.*

(1) Udvalgte Danske viser fra middel-alderen, Udgive af ryerup og Rohbek, 1814, Kjobenhavn.

(2) General history of musica.

chantant avec elle des plain-chants qui sont encore aujourd'hui chantés dans les églises protestantes de l'Allemagne.

Le motif principal de la pénurie de documens dans laquelle nous laisse la littérature musicale sur les pays du Nord, est plutôt, nous le soupçonnons, le manque d'écrivains connaisseurs et amateurs, que le manque de chants dans ces pays; c'est vers le midi, dans l'Italie et dans l'Espagne, que se portent les voyageurs; la Norwége, la Finlande, la Laponie, ne sont visitées que par des commerçans. Dans ces contrées où la nature trop avare refuse aux habitans même les premières nécessités de l'homme, la vie politique est moins active, moins féconde en événemens que sous les climats méridionaux; aussi provoque-t-elle moins au patriotisme, aux actions héroïques, et n'appelle-t-elle point le secours de la musique et de la poésie pour éveiller dans le cœur de l'homme les grands sentimens de dévouement et de bravoure. Mais la vie privée y est d'autant plus riche en faits que la nature y a entouré de hasards et de dangers le cours ordinaire de l'existence. Plus uniforme que le midi, le nord n'en offre pas moins des beautés pittoresques. Ses mois entiers de nuits sans jours, éclairées par l'aurore boréale, ne donnent pas peu d'aliment à l'imagination; ses soleils multiples paraissant à la fois au-dessus de l'horizon, même à minuit, et d'autres jeux de la nature produits par la mer glaciale, sont autant de beautés qui vous forcent à l'admiration.

Il ne nous faudrait que citer quelques chansons populaires des Lapons et des Finlandais pour donner de la vie de ces peuples une idée plus claire et plus complète que ne le pourraient faire de longues relations de voyages.

A défaut de chants nationaux, nous croyons que le lecteur ne verra pas ici sans intérêt quelques mots sur leurs chansons populaires; nous sommes d'autant plus portés à en parler que nous ne pensons pas revenir sur ce sujet dans cette feuille.

Les Lapons se divisent en deux classes principales, le montagnard et l'habitant des côtes; le premier est nomade par nature et par nécessité; il se livre à la direction de ses rennes, qui, en cherchant sous la neige leur nourriture (la mousse des rennes), suivent librement la route qui leur convient, fixant ainsi la marche et même le destin de leur maître. Son troupeau se compose de deux ou trois cents de ces animaux; s'il arrive que la maladie le réduise à cinquante, alors il devient insuffisant pour nourrir le Lapon qui le donne en garde à quelque autre dont il se fait le serviteur; ou bien il entre dans la classe des Lapons de la côte; il devient pêcheur. Là, ses habitudes changent; à cette patience qu'il possédait à un si haut degré dans les souffrances de la vie nomade, succède une étonnante intrépidité qui lui fait braver tous les dangers de l'Océan. Mais on prétend qu'il reste gravé dans son cœur un souvenir ineffaçable de ses montagnes, et que tous ses désirs, toutes ses pensées, tous ses travaux n'ont d'autre but que de lui donner les moyens d'y retourner.

Quelques voyageurs font beaucoup de cas du talent poétique et du talent musical des Lapons. Consett, voyageur anglais que conduisit à Tornée le désir de voir le soleil au-dessus de l'horizon, à minuit, a recueilli plusieurs chants lapons qui font honneur au goût de ce peuple dont pourtant la nature a seule formé le talent.

Si l'on en croit Arthur de Capell Brooke, le chant des Lapons est au contraire insignifiant comme leur danse. Habillé de peaux de rennes depuis la tête jusqu'aux pieds, le Lapon croit danser en levant alternativement chaque pied et le laissant retomber à la même place. Ce voyageur assure avoir entendu des chansons laponnes qui ne contenaient que ces mots : *les loups, les loups*. Quelque pauvre que soit un tel poème, on le conçoit pourtant dans la bouche d'un conducteur de rennes dont toute la richesse, toute l'existence est inhérente à son troupeau et qui pour cela même est nécessairement obligé de faire aux loups une guerre continuelle. Arthur de Capell, qui fait partie du petit nombre d'écrivains dont l'attention s'est portée sur la capacité musicale d'un peuple, dit, dans son ouvrage intitulé : *un Hiver en Laponie et en Suède*, que c'est par confusion des Lapons avec les Finlandais que l'on fait tant d'éloges des premiers sous le rapport de la musique et de la poésie.

Sheffer en donne une idée très-avantageuse quand, à propos de la chanson finlandaise : *le Voyage vers la bien aimée*, il dit dans son ouvrage : *Laponia*, p. 282 :

« *Interea subindè visitat amans amicam suam, ad quam*
» *dum tendit, cantione amatoriâ se oblectat, viæque fallit*
» *tædium. Solent enim uti plerumque cantionibus ejusmodi,*
» *non citrà quamdam modulationem, sed quam quisque*
» *putat optimam, nec eodem modo, sed alio et alio, prout*
» *inter ipsum canendum cuique jucundissimum videtur.* »

« Ainsi l'amante visite son amant, et pendant qu'il court
» vers elle, il se distrait et charme l'ennui de son voyage par
» une chanson amoureuse. Le plus souvent leurs chansons ne
» sont point soumises à une mesure, à une modulation de telle
» ou telle sorte; chacun chante ce qui lui paraît le mieux, non
» d'une manière uniforme, mais en variant, selon le mode
» qu'il juge intérieurement devoir être le plus agréable. »

Nous avons sous les yeux une traduction de la chan-

son que nous venons de citer; mais elle donnerait une bien faible idée de cette œuvre qui peint avec des couleurs si vraies la nature et la vie du peuple lapon; nous préférons reproduire ici le résumé qu'en fait en peu de mots Herder (1).

« Oh! que de naïveté, de naturel, de désir dans ce qu'éprouve le jeune Lapon qui se plaint de la longueur du chemin; qui invoque tout ce qui s'offre à ses regards sur la route, le soleil, les arbres, les nuages, les oiseaux; qui implore leur secours pour l'aider à arriver promptement au lac Orra où habite sa maîtresse! Oh! qu'il est bien dans la nature qu'il revienne sans cesse sur la lenteur de sa course, qu'il se plaigne d'être devancé par son âme et par sa pensée, qu'il fasse des vœux pour découvrir la route la plus courte et la plus rapide! »

Nous avons également admiré la beauté et en même temps la simplicité touchante d'une autre chanson que donne Sheffer et dont Herder a fait la traduction. Le Laponien, dans son traîneau, adresse de tendres exhortations à son renne Kulnasatz, et l'engage à courir légèrement pour lui faire franchir les lacs; et, dans son rapide essor, saluant chaque nouveau lac qui se présente à traverser, il demande en palpitant à son cher Kulnasatz, si son œil n'aperçoit pas enfin sa maîtresse.

Cette seule chanson ne suffit-elle pas pour nous peindre la physionomie du pays, avec ses lacs glacés qui le couvrent, et sur lesquels glissent rapidement et le renne, et le guide, et le traineau?

On trouve encore dans Gœrner (*Dissert. de orig. et relig. finnorum*, p. 40) une autre chanson nommée, *chanson de l'ours de Finlande;* mais retournons à la poésie et à la musique nationales. Celles-ci, que l'on chercherait en vain chez un peuple nomade, se retrouvent partout où le commerce a fixé un certain nombre d'habitans réunis.

En Norwége, l'on danse et l'on chante beaucoup. Les danses ordinaires sont la walse, la polonaise et la sauteuse qui ressemble à nos contredanses. Chanteurs et danseurs sont toujours accompagnés par un violon, instrument qui est habituellement possédé par un membre au moins de chaque famille. Dans la Finnmark, où le punch est l'unique rafraîchissement des réunions, où chacun apporte sa pipe sans laquelle il se croirait malheureux et ne pourrait même trouver du plaisir à boire son punch, où les chambres sont pleines de fumée à ne s'y pouvoir reconnaître, le maître de la maison porte le premier toast avec une chanson qui s'appelle *Gammel Norke:* vive l'ancienne Norwége!

Cette chanson produit sur toute la société un effet électrique; chacun se lève, remplit jusqu'au bord son vaste verre qu'il choque aussitôt contre tous les autres; puis les voix réunies reprennent en chœur avec un enthousiasme difficile à décrire. L'évêque Nordakl Bruun de Bergen est l'auteur de la poésie et de la mélodie de ce chant, qui tient surtout son caractère national d'une grande simplicité jointe à une expression rare et à une vérité admirable.

Il commence ainsi :

Boer sug paa des hoein, etc.

Trois couplets sont destinés à peindre les trois classes d'habitans du pays, leur bonheur, leur supériorité sur les autres peuples.

Dans le premier, c'est le chasseur montagnard qui avec ses souliers de neige, court à la poursuite du renne dont la chasse le fait vivre :

« Sur la cime des monts, dit-il, est l'asile des âmes satisfaites; le bruit du monde n'arrive pas jusqu'à ma demeure élevée comme le ciel. »

La vie du pasteur dans ses fertiles vallées est le sujet du second couplet :

« Là, où mon troupeau trouve sa nourriture, je me ris des caprices de la mode et des rentes qui font la richesse. De mon humble vallée, je vois combien tombent de têtes puissantes; sur ma colline, je suis en sûreté, en vidant la coupe de l'amitié. »

Dans le troisième, c'est le pêcheur des côtes qui parle :

« Je comble mon bateau de poissons, jusqu'à le faire couler; je suis heureux, riche et content. Un mets suffit sur la table de l'homme sobre. Il faut que le poisson nage; je chante et je bois à un heureux succès de la pêche.

Ce couplet est toujours accueilli avec enthousiasme par des hommes qui trouvent dans la pêche leur principale branche de commerce.

Enfin, un quatrième couplet chante à la fois la montagne, la vallée et la pêche :

« Non, la Norwége n'est pas un désert; la nature nous y donne la gaîté. Buvons à la fortune et à la gloire de la Norwége; que le succès suive partout celui qui aime et notre société et notre pays! »

Joseph Mainzer.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Le Fils du Prince,

OPÉRA EN 2 ACTES.

Paroles de M. Scribe, musique de M. de Feltre.

On m'a conté que M. Scribe, fatigué à l'excès par une exhubérance de fécondité à laquelle il ne pouvait mettre un terme, ré-

(1) Stimmen der Vœlker in Liedern.

solut de s'y soustraire en fuyant ses collaborateurs, en mettant entre eux et lui le long chemin qui sépare Paris de la Suisse; que le démon dramatique ne se rébutant point pour si peu, monta dans la chaise de poste du fécond et spirituel auteur, si bien qu'à peine arrivé à la frontière, au lieu de repos qu'il avait espéré de son voyage, M. Scribe se trouve avoir enfanté sans s'en être à peine aperçu deux vaudevilles et un opéra. Reconnaissant alors qu'on lutte en vain contre sa destinée, il rebroussa chemin, et, pendant le retour, un opéra et deux vaudevilles vinrent augmenter d'autant son fonds littéraire. Le *Fils du Prince* est-il né de l'aller ou du retour, je ne le sais; toujours est-il qu'il est venu au monde dans ces momens où *quandoque bonus dormitat poeta*. Puisque j'en suis aux citations,

S'il est un conte usé, commun et rebattu, c'est bien certes l'histoire du *Fils du prince*, que je vais vous conter. Le duc Albert de Wéimar n'a pas encore atteint sa majorité, et déjà fuyant les honneurs et les grandeurs il s'est enfui dans les bois pour y trouver le véritable amour d'opéra comique, une bergère et une chaumière. La bergère du fils du prince, c'est Emeline, fille d'un officier mort au champ d'honneur (style d'opéra comique), avec laquelle il s'est marié secrètement sous le nom du comte Adolphe son cousin, franc étourdi... d'opéra comique. Le vieux duc, cependant, a arrêté un double mariage entre Albert et la princesse Blanche, entre le comte Adolphe et une certaine comtesse dont le nom m'échappe. Adolphe est aimé de la princesse Blanche, et, comme son cousin, veut rompre cette union; il y réussit en jouant un bon tour à son oncle: il se fait passer pour mort. — Vous avez déjà deviné le reste. Émeline se désole et dévoile son mariage secret; Blanche apprend ainsi l'infidélité d'Adolphe; courroux du vieux duc. Puis tout s'explique; Emeline reconnaît son mari dans le fils du prince qui se trouve ainsi atteint et convaincu d'avoir pris un faux nom, de s'être marié sans le consentement paternel; nouveau courroux du vieux duc. Enfin cet excellent prince se ressouvient que la scène ne se passe pas à Vienne, mais sur la place de la Bourse; il pardonne et unit les deux amans en détournant les yeux. Au milieu de cette pièce, qui n'est, à vrai dire, qu'un prétexte à musique, est jeté un rôle de gouverneur ridicule assez bouffonnement joué par Féréol.

C'est toujours une bonne fortune pour un compositeur que d'écrire sa musique, sa première musique surtout, sur un poème signé Scribe; aussi concevons-nous aisément que M. de Feltre a dû s'estimer favorisé d'avoir pour ses débuts le *Fils du Prince*, toute faible qu'est cette pièce. Il est juste d'ajouter que M. Scribe, dont le talent et l'adresse se révèlent dans les choses de moindre importance, a su tirer quelques situations musicales de ce fonds plus que léger.

Ce n'est pas sans quelque embarras que nous allons faire connaître notre pensée sur la musique de M. de Feltre. Un début, et surtout un début de musicien compositeur, est une chose difficile à juger. Il y a tant de différence entre la première partition d'un jeune artiste et celles qu'il produit dans la maturité de son talent; il y a tant d'artistes qui promettent d'abord et ne tiennent jamais; d'autres qui commencent faiblement et s'élèvent si haut, qu'il est bon d'y songer à deux fois avant de distribuer un éloge ou un blâme absolu. Le plus sage est de ne jamais prononcer sur l'avenir et de s'en tenir à juger le présent. Ainsi donc, la partition du *Fils du Prince* est, sans contredit, l'œuvre d'un musicien de talent; de génie, je ne sais, nous verrons plus tard. Dans la musique de M. de Feltre il y a, comme dans tous les débuts, une tendance évidente à l'imitation de quelques maîtres, une recherche trop palpable de moyens d'effet; l'expérience peut corriger ces défauts. Dans un art, quel qu'il soit, on ne parvient à l'originalité que lorsqu'on a acquis une entière confiance en ses propres forces, mais cette confiance, les artistes ne peuvent l'acquérir qu'en essayant des routes déjà fréquentées. Malheureusement la plupart se prennent d'une exclusion admirative pour telle ou telle individualité, et se condamnent ainsi à rester toujours plagiaires ou tout au moins vulgaires imitateurs. Il y a beaucoup à louer dans la première œuvre de M. de Feltre. En général, il a traité son orchestre en musicien expérimenté; les instrumens divers y occupent habituellement leur place naturelle, et concourent bien chacun à l'ensemble général. Si quelques passages sont un peu lourds parfois, parfois trop bruyans, il faut l'attribuer au peu d'habitude qu'a l'artiste de faire agir à volonté une masse aussi difficile à manier. Dans son ouverture, qui n'est cependant pas un des morceaux saillans de la partition, on aperçoit déjà les défauts en même temps que les qualités dont nous venons de parler. Il n'est pas douteux qu'après deux ou trois ouvrages joués on ne cite l'orchestre de M. de Feltre comme l'un des mieux entendus et des mieux conduits. Ce jeune artiste ne possède pas au même degré l'art d'employer, de groupper, et de faire valoir les voix; c'est par-là, et un peu par l'invention, que pèchent les morceaux de sa pièce. L'invention est une qualité qui ne se donne pas, mais que le travail développe lorsque la nature en a jeté les germes dans l'intelligence. L'art de disposer les voix, au contraire, est une chose qui s'apprend, que tout musicien peut posséder en faisant pour l'acquérir des efforts sérieux et rationels.

En somme la musique du *Fils du Prince* a obtenu un succès mérité; plusieurs morceaux ont été remarqués et vivement applaudis. Au premier acte, un duo d'une coupe assez singulière entre madame Casimir et Jansenne. Dans ce morceau, les solos des deux chanteurs, au lieu d'être dessinés avec régularité et de se succéder avec symétrie comme dans les duos italiens, sont séparés par un ensemble et n'ont entre eux aucune ressemblance mélodique; la phrase chantée par Jansenne, sans être tout-à-fait neuve, est remplie d'une passion profonde et bien sentie, la *coda* est moins heureuse et ne répond pas à ce qui précède. Après ce duo, Couderc chante un air fait avec soin, et pourtant écrit dans des cordes sourdes et peu favorables; est-ce la faute du chanteur, est-ce au compositeur qu'on doit s'en prendre? si je ne me trompe, à tous les deux un peu. Des couplets en mouvement de valse écrits musicalement avec infiniment d'esprit et de finesse, et chantés par Féréol, ont eu les honneurs du *bis* et ceux de la soirée. Il y a dans le milieu un motif du plus grâcieux effet. Il nous reste à citer un air brillant auquel madame Casimir a prêté le charme de sa ravissante voix, et des couplets chantés avec le mauvais timbre de celle de Jansenne, et pourtant applaudis à triple salve, grâce au talent remarquable de ce jeune artiste. Un trio au second acte mérite encore d'être mentionné. Il est chanté par madame Masi, MM. Couderc et Jansenne, et renferme des parties louables; mais il a produit peu d'effet, je crois, à cause des chanteurs. La voix un peu cotonneuse de madame Masi manque de relief et la *coda vivace*, dans le genre que les Italiens nomment *nota e parola*, ne convient aucunement à ces deux messieurs. En général, la musique de M. de Feltre, écrit avec soin et con-

science, ne peut que gagner aux auditions suivantes. Le seul rôle de voix grave, celui du grand duc devait être joué par Boulard qui l'a abandonné deux jours avant la représentation. Ces quarante-huit heures ont suffi à Henri pour s'y montrer ce qu'il sait être toujours, très-convenable.

Le théâtre de l'Opéra-Comique possède une belle et bonne basse taille un vrai *buffo cantante*, Inchindi, dont les débuts ne se feront plus attendre. C'est, dit-on, la semaine prochaine que sera représenté le *Châlet*, petit opéra en un acte, écrit par Adolphe Adam pour cet habile chanteur.

Revue Critique.

VARIATIONS DE CONCERT composées pour le piano, avec accompagnement de quatuor, par Henri Bertini jeune, Op 69; prix : 9 fr.

Nous devons commencer par avouer que nous ignorions que l'auteur de l'ouvrage en question eût fait un aussi grand nombre de compositions, et que, parmi celles-ci, nous ne connaissions d'importantes que deux collections d'études et un sextuor. Si notre jugement doit être basé sur ce soixantième ouvrage, nous serons forcés de dire que M. Bertini se débat un peu lourdement au milieu de vieilles formes, et que, où il cherche à paraître gracieux, il ne parvient pas à dissimuler une physionomie tant soit peu aigre-douce. Les variations dont nous parlons, pêchent contre les exigences les moins sévères de l'art, et si l'on veut donner aux passages qu'on y trouve le titre de brillans, on ne saurait du moins leur accorder le mérite de la nouveauté. D'ordinaire les compositeurs occupent alternativement ou simultanément les deux mains; ici, la main gauche est traitée comme un enfant pour lequel on a de l'aversion. L'auteur nous paraît surtout avoir mal réussi dans l'adagio; on n'y trouve pas trois mesures de chant, pas la moindre trace du thême; il ne consiste qu'en formes vieillies, sans goût, sans suite et sans effet. Nous sommes même tentés d'appeler *curieux* le *crescendo* qui commence à la 11e page et conduit à un final que nous ne saurions davantage recommander aux amis du bon goût. L'accompagnement du quatuor est tout-à-fait insignifiant.

LES SOUVENIRS, trois duos concertans, extraits des ballets de l'Académie royale de Musique, par H. Brod, arrangés pour flûte et piano, par Walkiers; numéros 1, 2, 3; prix : 6 fr. chaque.

Nous ne saurions déterminer quelle part de gloire doit être réclamée par chacun des deux auteurs de cet ouvrage; mais nous pouvons affirmer que l'arrangement en est bien fait et peut procurer quelques heures d'une agréable distraction; il ne présente que peu de difficultés.

TIVOLI DE VIENNE, collection de valses favorites pour le piano, par J. Strauss; prix : 5 fr.

Nous avons pris en main les valses en question avec une prévention favorable; mais elles ont peu répondu à notre attente; elles sont dansantes et faciles; mais il leur manque cette verve agréable qui caractérise ordinairement les valses de Vienne, et qui a sans doute contribué à fonder la grande renommée de l'auteur.

TROIS AIRS ITALIENS variés pour le piano, par Fr. Hunten. Op. 65. Chaque numéro : 5 fr.

M. Hunten continue, avec son habileté et son expérience ordinaires, à arranger pour le piano des airs chantans et agréables. Partout il fait preuve de bon goût et ne se perd jamais dans ces passages que l'on nomme *casse-cous*. Ses difficultés même n'offrent pas d'obstacles pour le doigté. Les trois numéros dont nous parlons appartiennent, quant à la difficulté, à la classe moyenne des ouvrages de cet auteur. Ce peu de mots seront, nous n'en doutons pas, une suffisante recommandation.

QUATRE POLONAISES pour le piano à quatre mains, par François Schubert. Op. 75. Prix : 6 fr.

François Schubert, dont nous annonçons aujourd'hui l'œuvre 75, est encore bien loin d'être connu en France autant qu'il le mériterait. Nous nous expliquons cette singularité par deux raisons : la première, c'est que son principal mérite, celui qui lui a acquis une gloire immortelle, consiste à avoir créé d'innombrables compositions dans le genre le plus élevé des *Lieder* allemands, genre de musique quelque peu étranger au caractère français, mais qui pourtant commence à se faire jour par la puissance de beauté qui le caractérise; la seconde est sa mort prématurée qui l'a enlevé trop tôt au monde et au domaine de l'art.

Les quatre polonaises qui font l'objet de cet article se distinguent comme toutes les compositions de Schubert par la beauté des mélodies comme par la richesse de l'harmonie et l'originalité des rhythmes; elles ne sont pas difficiles d'exécution et produisent cependant un très-bel effet.

DEUXIÈME NOCTURNE concertant pour piano et violon, par Alexis Roger. Op. 42. Prix : 7 fr. 50.

La couverture de cet ouvrage est en beau papier jaune, le titre est supérieurement fait, le papier sur lequel on a imprimé les notes, est excellent et forme un fort joli cahier très-agréable à l'œil. Malheureusement voilà tout. Si on veut payer pour cela 7 f. 50 c., on reçoit par-dessus le marché : 1° trois pages de notes décorées du titre d'introduction; 2° dix autres pages de notes auxquelles on a donné le nom d'Andante ou Variazioni; 3° plus encore sept autres pages de notes qu'on peut jouer sur le violon; mais si les deux artistes concertans tiennent à ne pas faire avec cette production un fiasco des plus complets, ils feront bien de l'exécuter à huis-clos. Tout cela est désigné sous le titre modeste de *Nocturne*.

RONDO pour le piano à quatre mains et VARIATIONS sur la valse favorite de François Schubert, pour le piano à quatre mains, par Ch. Czerny. Op. 252. Prix du premier ouvrage : 7 fr. 50; du second, 6 fr.

Ces deux opuscules trouveront beaucoup d'amateurs, le dernier surtout à cause du charmant thême qui lui sert de base

Tous deux sont arrangés par M. Czerny avec le bonheur et la grâce qu'on lui connaît; nous nous dispenserons donc d'en faire un éloge plus étendu. Aucun des deux n'est difficile d'exécution.

NOUVELLES.

*** L'Opéra nous montrera *la Tempête lundi* 8 *septembre.* Décorations et costumes de toute beauté, et les demoiselles Elsler, c'est plus qu'il n'en faut pour espérer *un grand succès.* D'avance on dit beaucoup de bien de la musique. C'est M. Schneitzhofer qui en est l'auteur.

*** La location des loges et stalles du théâtre Italien va assez grand train pour que l'on ne puisse douter qu'à l'ouverture toute la salle ne se trouve louée. MM. les retardataires feront bien de se dépêcher s'ils ne veulent courir risque de voir leurs places favorites envahies par d'autres amateurs. Cet empressement extraordinaire est dû à la composition de la troupe inique dans les annales de ce théâtre. Jamais Paris n'a vu une troupe italienne composée de noms aussi célèbres; nous nous plaisons à en donner la nomenclature :

MM. Rubini, Ivanoff (*primi tenori*); Lablache, Tamburini, Santini (*primi bassi*); Profeti (2° *basso*); Magliano (2° *tenore*). Mesdames Julie-Grisi, Fink-Loor, Schulz (*primi soprani*); Brambilla (*contralto*); Amigo, Rossi (2° *soprani*).

Pendant cette saison, trois opéras nouveaux, composés exprès pour les Bouffes, y seront donnés, savoir : *Ernani*, paroles de Rossi, musique de Gabussi; *J. Puritani di Scozia*, paroles de Pepoli, musique de Bellini; *Marino Faliero*, paroles de Romani, musique de Donizetti. Plus, les chefs-d'œuvre de l'ancien répertoire. On remontera *il Matrimonio Segretto*, avec Lablache, Tamburini et Rubini : jamais cet ouvrage n'aura été joué ainsi, *la Prova de l'opera seria*, renforcée de plusieurs morceaux, de manière à en faire un ouvrage *corsé* pour toute la soirée (Lablache, Tamburini, Rubini y auront des rôles); *la Gazza ladra* et *la Cenerentola* réuniront aussi Lablache et Tamburini. M. Parisini sera le nouveau chef d'orchestre. C'est le dernier directeur de l'orchestre de *la Pergola* à Florence. A du talent, cet artiste joint l'avantage de parler bien français, chose indispensable pour conduire nos musiciens, et dont manquait totalement Zamboni, qui dirigeait l'orchestre à la saison dernière.

*** Une bonne nouvelle pour les dilettanti, c'est l'engagement de M. Chollet et de madame Prévost à l'Opéra-Comique. Sous peu nous reverrons ces deux artistes sur le théâtre de la Bourse.

*** Tandis que tous les journaux parlent d'un opéra nouveau *de Rossini*, nous avons le regret d'assurer nos lecteurs que le célèbre Maestro n'a rien fait, si ce n'est quelques romances et nocturnes français qui trouveront à leur apparition *écho* dans tous les salons.

*** C'est vers la fin du mois d'octobre que nous aurons l'opéra allemand au théâtre Nautique.

*** *Zampa*, de Hérold, est traduit en Italien. Cet ouvrage sera bientôt représenté aux théâtres de Naples et de Milan.

*** Le célèbre violon *Maurer* a donné des concerts à Moscou qui ont obtenu un brillant succès.

*** *Braham*, le seul grand chanteur anglais vient de mourir.

*** Donizetti écrit un opéra nouveau intitulé : *Maria Stuart.*

*** M. Robbrechts, un de nos meilleurs violons, compositeur de talent, doit être incessamment engagé comme professeur du Conservatoire de Bruxelles. Paris regrettera cet habile artiste.

*** M. Féréol quitte l'Opéra-Comique; c'est avec regret que nous apprenons cette nouvelle à nos lecteurs. Madame Masi a résilié son engagement, pour se vouer de nouveau au théâtre italien, nous aurons une jolie femme de moins au théâtre de la Bourse.

*** *Le Chalet*, opéra en un acte, attribué à MM. Melesville et Adam, sera représenté samedi prochain à l'Opéra comique.

*** Depuis quinze jours l'Opéra s'occupe exclusivement de *la Tempête*. Cet ouvrage représenté, on reprendra avec activité les répétitions de *la Juive*, de Scribe et Halévy. La première représentation de ce grand et important opéra aura probablement lieu dans les premiers jours d'octobre.

Musique nouvelle,

Publiée par J. Meissonnier.

Hérold. Zampa. Partition réduite pour le piano. Prix net : 30 fr.

Gasse. Méthode de violon pour servir d'introduction à celle du Conservatoire. Prix net : 12 fr. 50 c.

Grubert. Méthode de cornet à piston. 4 fr. 50 c.

Hunten. Op. 65. Trois airs italiens variés pour le piano.
N° 1. La Zaïra, de Mercadante. Prix net : 2 fr. 50 c.
N° 2. La Niobe, de Pacini. *Id.* 2 fr. 50 c.
N° 3. La Norma, de Bellini. *Id.* 2 fr. 50 c.

Camus. Cavatines italiennes avec les points d'orgues recueillis et arrangés pour la flûte avec piano. 1, 2 et 3, chaque : 2 fr. 50 c.

Bailly. Six Valses pour cornet à pistons et piano. Prix net : 2 fr. 50 c.

Cornette. Quinze petits airs sur Zampa, pour deux cornets à pistons. Prix net : 2 fr. 50 c.

Musard fils. Venise, quadrille arrangé pour deux cornets à pistons. 1 fr. 25 c.

Chollet. L'Odalisque, valse favorite du Jardin Turc, pour le piano. Prix net : 1 fr. 50 c.

Tulou. Le Bouquet de bal, fantaisie pour flûte avec orchestre ou piano. Prix net : 5 fr.

Dotzauer. Op. 123. Soixante-quinze leçons pour violoncelle pour faire suite à sa méthode. 3e suite. Prix net : 3 f. 75 c.

Pilati. Op. 43. Six Airs variés pour piano. 1re liv. Adieux à la Suisse, danses et galops suisses. Prix net : 3 fr.
2e Liv. Thème de Carafa; air anglais. Prix net : 3 fr.
3e Liv. La Folle, thème original. Prix net : 3 fr.

— Venise, rondoletto sur le quadrille de Musard. Prix net : 2 fr. 50 c.

Monpou et *Roger de Beauvoir.* Le vent sur mer, pour piano. 1 fr.
— — Le Noir, pour piano. 1 fr.
— et *Victor Hugo.* Les deux Archers, pour piano. 1 fr.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, n° 16.

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

1er ANNÉE. N° 36.

PRIX DE L'ABONNEM.		
PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 7 SEPTEMBRE 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SERVICE FUNÈBRE

DE CHORON.

La musique sacrée est chose rare aujourd'hui; cette belle branche de l'art s'amoindrit chaque jour et finira vraisemblablement par disparaître entièrement. Sa décadence date de la suppression des maîtrises; ces institutions, utiles d'abord au culte dont elles embellissaient les cérémonies, étaient fort précieuses en outre pour l'art musical; le grand nombre de compositeurs et de chanteurs distingués qui en sont sortis en fournit la preuve. A cette époque les compositions religieuses avaient un but; les auteurs qui se sentaient entraînés vers ce genre noble et majestueux, les admirateurs de la sublime poésie des livres saints, ne s'exposaient pas, en écrivant une messe ou un oratoire, à ne produire qu'un œuvre stérile pour eux, condamné en naissant à l'obscurité la plus profonde, faute d'être exécuté. Aujourd'hui, supposons qu'une messe nouvelle vienne à paraître, qu'en fera le compositeur?... rien, absolument rien. Y a-t-il à Paris une seule église où il puisse trouver les chœurs et l'orchestre dont il a besoin? Pas une. Parmi les curés riches qui desservent les diverses paroisses de la capitale, s'en trouvera-t-il un assez ami de la musique pour faire venir à ses frais des exécutans de l'extérieur, et faire entendre dignement la partition inconnue?... cela est peu probable. En supposant que cet homme généreux se présentât, oserait-il bien se mettre en opposition avec l'archevêque qui défend de laisser chanter des *femmes musiciennes* dans les églises? il serait arrêté tout court dans ses bonnes intentions. La voix humaine est déjà bien assez bornée, sans diminuer encore son étendue en écrivant des chœurs sans *soprani*: Et voyez un peu quelle absurdité dans cette interdiction des voix féminines! On a le malheur d'entendre journellement dans les temples des voix aigres et fausses, chanter tant bien que mal à l'unisson de stupides cantiques: l'archevêque ne trouve là rien à redire; instruisez ces mêmes femmes, apprenez-leur la musique, civilisez-les, et essayez alors de les réunir en un chœur décent et exercé dans le même local où naguère elles nous déchiraient les oreilles : l'archevêque s'y opposera. Je vais plus loin; un compositeur qui voudrait, *en payant lui-même* les frais de l'exécution, faire entendre une messe écrite seulement pour des voix d'hommes, ou dont les soprani seraient chantés par des enfans, ne pourrait encore y parvenir. Il lui faudrait obtenir l'assentiment du curé; le curé le renverrait à l'archevêque, et l'archevêque *refuserait son autorisation*. L'auteur de cet article en parle par expérience. On dit que M. le curé de Saint-Roch, grand amateur de musique, a fait ce qu'il a pu pour l'introduire dans son église. Ses efforts jusqu'à présent n'ont pu aboutir qu'à former une réunion de douze ou quinze instrumens à vent. De pareils moyens sont de la plus complète inutilité pour l'exécution d'une messe, quelque simple qu'elle soit. Et cependant la musique qu'on fait à Saint-Roch obtient une espèce de réputation. On en parle comme d'une chose remarquable dont on est redevable au pasteur. Quinze instrumens à vent!.. et pas le moindre chœur capable de chanter convenablement un motet à quatre parties!.... Cela donne la mesure de la barbarie où la suppression des maîtrises a replongé en France la musique d'église.

Restaient la Chapelle Royale et l'école de Choron.

Dans la première, on pouvait chaque dimanche entendre les compositions de MM. Lesueur et Chérubini, exécutées par un orchestre peu nombreux, mais excellent, et un assez grand chœur dont *les femmes n'étaient pas exclues*.

« Il est avec les rois des accommodemens. » La dernière révolution est venue y mettre ordre; plus de musique aux Tuileries, plus de chants sacrés; les vainqueurs de juillet avaient prononcé l'arrêt en brisant les instrumens de la chapelle; depuis lors, le silence le plus *légal* n'a pas cessé d'y régner.

L'institution de musique religieuse de la rue de Vaugirard, où nous allions admirer il y a quelques six ans les grands ouvrages de Haendel, de Marcello et de Palestrina, s'était cruellement ressentie du même coup qui anéantit la chapelle royale; toutefois elle avait continué d'exister, grâce au désintéressement et à l'énergie incroyables de son fondateur. Choron vient de mourir... et avec lui son école. Enfin, voilà l'œuvre de destruction accomplie; il n'y a pas dans toute l'étendue de la France un seul établissement pour la propagation ou seulement la conservation de la musique sacrée. Vous avez fait table rase. Barbarie !.. Le public cependant serait loin d'accueillir avec indifférence les efforts qui tendraient à empêcher la disparition radicale de l'art qui, dans tous les temps et chez tous les peuples civilisés, fut le plus bel ornement des temples et des cérémonies religieuses. La foule qui encombrait dernièrement les avenues de l'Hôtel-des-Invalides pour entendre Mozart, Jomelli et Palestrina exécutés par les élèves de Choron, offrait dans son empressement une protestation énergique en faveur de cette opinion. Quelques annonces dans les journaux avaient suffi pour faire accourir près de neuf mille personnes que la musique seule attirait dans cette église éloignée. Il n'y avait là ni motif de réunion politique, ni grands personnages, ni cérémonies pompeuses, ni spectacle d'aucune espèce; on ne venait ni pour voir ni pour être vu, mais uniquement pour entendre; et ce fait remarquable, il faut le citer avec insistance, car il prouve un progrès sensible dans l'éducation musicale des Parisiens. Cet auditoire immense, auquel on avait annoncé la messe pour dix heures, a dû attendre jusqu'à onze. L'absence d'une partie fort importante de l'orchestre, les instrumens de cuivre, était cause de ce retard; le chef, M. Girard, ne voulait pas commencer sans eux. Il a été forcé de le faire cependant, car les exécutans retardataires n'ont pas paru, et, sur une masse de cent cinquante instrumens on n'a pu compter qu'un trombonne et une trompette. Le chœur au contraire était au grand complet, et parmi les cent quarante voix qui le composaient on remarquait une cinquantaine de jeunes femmes; l'aumônier des Invalides, moins rigide que la plupart de ses confrères, avait bien voulu fermer les yeux sur cette infraction aux réglemens ecclésiastiques. Bien que cette cérémonie musicale funèbre eut été montée un peu à la hâte; que les répétitions en eussent été fort peu nombreuses et faites incomplètement, le *Requiem* de Mozart est si connu des artistes; celui de Jomelli est écrit dans un style si large et si facile, et chacun apportait tant de bonne volonté, que l'exécution générale a été fort satisfaisante. L'agnus sans accompagnement, parodié sur le motet de Palestrina (*Alla riva*), a été rendu avec une rare perfection, sans que le chœur ait eu à se reprocher la moindre déviation de diapason. Chanté par une très-grande masse de voix, mille ou douze cents par exemple, ce morceau produirait un effet écrasant. Le rhythme et la mélodie n'ayant presque point été employés par l'auteur, cet effet donnerait la mesure de la puissance véritable de l'harmonie, quand les accords sont choisis et mis en œuvre de cette manière.

Le *Lacrymosa* et le *Confutatis* de Mozart ont été également bien rendus, tant par les voix que par l'orchestre. L'effet du *Tuba mirum* a été nul comme à l'ordinaire. C'est que, malgré la profonde vénération que chacun ressent pour Mozart, malgré la beauté de la phrase mélodique qui sert de début à ce morceau, il est impossible de ne pas éprouver à son sujet un désappointement fort désagréable. La poésie en est sublime et vous remplit d'une sainte épouvante; l'imagination grandit et s'élance au-devant de ce peuple innombrable que *l'effrayante trompette* de l'armée céleste vient *d'arracher au sommeil de la mort* et de presser *tremblant aux pieds du souverain juge*. Il est naturel de chercher dans la musique que le compositeur a placée sur ces terribles paroles des pensées et des images non-seulement analogues, mais plus puissantes encore, surtout quand le compositeur s'appelle Mozart. Et pour être vrai il faut bien avouer que dans la composition célèbre qui nous occupe, ce morceau ne présente presque rien de saillant. *Un seul trombonne* a été destiné par l'auteur à rendre l'effet du formidable appel de l'archange. Pourquoi donc un seul, quand trente, quand trois cents ne seraient pas de trop? Serait-ce parce que la poésie dit *tuba* et non pas *tubæ*? il n'est pas possible d'attribuer à Mozart une aussi sotte et étrange bévue. Pourquoi, immédiatement après cet appel et la phrase vocale qui y correspond, ce calme inattendu dans tout le morceau et cet accompagnement bien plus inattendu encore des

bassons dans le médium?.. Il s'agit bien là de bassons! Il s'agit bien pour le chanteur de filer des sons quand nous cherchons la peinture des dernières convulsions de l'univers expirant. C'est là le « *exoritur clamor que virum clangor que tubarum* » de Virgile. Il est inconcevable que Mozart s'y soit trompé; cela est impossible même, et nous aimons mieux croire que cette partie du *Requiem* n'avait été qu'esquissée par lui, et que le continuateur n'en aura pas saisi l'esprit en la terminant.

Plusieurs personnes en sortant se plaignaient d'avoir mal entendu et accusaient la maigreur de l'orchestre. La raison en est que toutes les fois que le nombre des exécutans ne sera pas en rapport exact avec la masse d'air qui doit être mise en vibration, les auditeurs placés très-près de l'orchestre seront les seuls qui pourront être émus; tous les autres n'éprouveront que des sensations faibles et ne saisiront point l'ensemble ni les détails Tel était le cas à l'occasion du service de Choron; trois cents personnes ne suffisent pas pour répandre les harmonies, quelque larges qu'elles soient, dans une enceinte aussi vaste que celle de l'église des Invalides; il en faudrait six cents tout au moins. D'ailleurs on avait négligé d'exhausser les voix et les instrumens sur les gradins d'un amphithéâtre, et cette précaution est indispensable en pareille occasion.

Malheureusement, tout cela coûte beaucoup d'argent, et les pauvres élèves de Choron, malgré l'assistance gratuite du grand nombre d'instrumentistes qui s'étaient joints à eux, avaient dû se mettre en frais pour la somme de dix-huit cent francs, que les dons volontaires perçus à la porte n'ont pas couverts entièrement.

H. Berlioz.

Ferdinand Hiller.

La musique, depuis quelques années, n'a pas cessé d'offrir à l'observateur plusieurs circonstances aussi curieuses qu'intéressantes. Pendant que d'un côté, un goût prononcé, on peut même dire un véritable intérêt pour la musique, s'était si généralement répandu que l'étude de cet art était reconnue comme faisant une partie essentielle et nécessaire de toute bonne éducation, le goût musical cependant avait pris une si fâcheuse direction que la foule ne voulait plus entendre que de la musique légère et frivole, dénuée de toute forme artistique, à moins qu'en admettant la chance la plus favorable, elle ne s'adressât à ce genre de musique qui s'entoure du cortége de la poésie, de la peinture et de la danse, genre qui n'est point le plus pur et le plus élevé de l'art musical. Aujourd'hui, où Rossini, le plus jeune des grands maîtres, paraît s'être voué à une complète inaction; aujourd'hui, où depuis la mort de Beethoven, le plus sublime des génies créateurs de la musique, une longue et noble race de maîtres de l'art, paraît s'être éteinte, ne laissant pour dernier rejeton que le seul *Meyerbeer;* aujourd'hui enfin, où des hommes tels que Hummel, Moscheles, Field, Kalkbrenner et Pixis, etc., etc., semblent avoir atteint l'apogée de leur art, il se forme sous nos yeux un cercle de jeunes talens qui développent leurs brillantes facultés avec une énergie telle que nous nous croyons en droit d'affirmer que nous sommes sur le point de voir s'ouvrir devant nous une nouvelle ère musicale. Oui, nous le disons avec confiance, nous croyons que commence pour nous une nouvelle et plus belle phase de l'art, celle où la plus brillante habileté pratique viendra se marier à la plus riche et la plus sublime poésie, celle où, au charme des formes neuves et étincelantes, saura se joindre encore la sagesse noble et élevée des classiques; pour tout dire enfin, nous espérons voir bientôt se compléter dignement l'immense édifice musical qui a pour créateur les Bach, les Gluck, les Mozart, les Beethoven et les Paganini, et dont nous retrouvons les plus fermes soutiens dans Listz, Chopin, Hiller, Berlioz, Mendelsohn Schumann, Thalberg, etc, etc. Cette idée a jeté en nous de si profondes racines que la publication de notre feuille n'en est que le résultat; et si nous avons manifesté et suivi la résolution de poursuivre et de combattre *sans ménagemens* la mauvaise musique, sous quelque forme qu'elle se présentât, et quels que fussent *les noms* auxquels nous dussions nous attaquer, rien ne nous semble en revanche plus naturel que de travailler de toutes nos forces à signaler la bonne musique, ainsi que les artistes dans lesquels nous voyons les germes d'un nouvel avenir, nous proposant de mettre au grand jour eux et leurs efforts, de les faire connaître, de les animer de nos encouragemens ou de les ramener par un juste blâme, s'ils venaient à s'égarer dans une fausse voie ou à tomber dans le découragement. Dans cet article qui doit servir d'introduction à plusieurs autres du même genre, nous nous occuperons d'une composition de M. F. Hiller, l'un de ces jeunes artistes sur lesquels nous avons fondé nos plus belles espérances, et qui déjà a su justifier nos prévisions avec tant de bonheur et avec un succès si éclatant. Cet ouvrage est intitulé : *Six suites d'etudes pour le piano-forte*, et il est la quinzième œuvre du compositeur. Qu'il nous soit permis de jeter un coup d'œil sur la route suivie jusqu'à ce jour par le jeune artiste : cela nous mènera aux meilleurs éclaircissemens qui puissent nous guider dans une juste appréciation des caractères distinctifs de son talent.

M. Hiller est né en 1812, à Francfort, sur le Mein. Ses parens, qui jouissaient d'une honorable aisance, surent éveiller de bonne heure ses facultés intellectuelles, les observer avec sollicitude et les développer avec succès. Une organisation musicale des plus riches fut ce qui le distinguait particulièrement, et dès l'âge de douze ans, il surpassait déjà toutes les espérances qu'on était en droit de concevoir de son travail assidu tant pour ce qui touche la pratique du piano que pour ce qui se rattache à l'étude plus sévère de l'harmonie et du contrepoint. Pour cette dernière branche d'instruction, tout en profitant des autres occasions d'acquérir de la science, il s'était abandonné aux soins d'un professeur nommé Vollweiler, homme d'un savoir entendu, quoique peut-être quelque peu pédantesque. Sous la direction de ce maître, il apprit à écrire le canon et la fugue d'après les règles les plus strictes de l'art. Mais l'organisation franche et hardie du jeune élève l'empêchèrent de se laisser tyranniser par le pédantisme du professeur ou par les règles souvent fort embrouillées de la science. L'anecdote suivante nous en fournira une preuve remarquable. A cette époque, l'auteur du présent article dirigeait à Francfort un cours public sur la théorie de l'harmonie, destiné tout à la fois aux artistes et aux amateurs. Il s'éleva un jour une discussion sur cette question : Quels sont les accords qu'on peut lier immédiatement ensemble? l'opinion du jeune harmoniste, âgé alors de douze ans, fut celle-ci : « Je pense qu'on peut lier immédiatement entre eux tous les accords sans distinction aucune. » Ce n'est pas ici le lieu d'examiner une telle assertion qui n'est vraie qu'à moitié, et je rentre dans mon sujet.

Arrivé à l'âge de treize ans, le jeune Hiller fut confié aux soins du célèbre Hummel, et, pour l'étude du piano comme pour celle de la composition, il sut tellement mettre à profit les excellentes leçons d'un maître si distingué, que non-seulement il parvint à pouvoir exécuter quelques-uns des chefs-d'œuvre du professeur, entièrement dans le style et avec la manière de ce dernier, mais que comme compositeur même, ses essais furent couronnés de l'encourageante approbation de Hummel. M. Hiller alla ensuite passer quelques mois à Vienne; et en 1828, il quitta définitivement Francfort pour venir se fixer à Paris où, depuis ce temps, nous avons pu suivre tous ses progrès pas à pas. Dans tous les temps et à toutes les époques, les modèles sur lesquels se sont appuyées principalement les études de M. Hiller, ont été les inestimables compositions classiques de Bach, et les sublimes créations de Beethoven. Ces grandes œuvres, il faut le croire, dans leur imposante sévérité, dans la profondeur immense qui distingue jusqu'à leur forme extérieure, dans leur idéalité si poétique et parfois si sombre, surtout pour ce qui touche Beethoven, sont celles qui se rapportent le plus au caractère de Hiller et aux créations de l'art telles que les a rêvées sa jeune imagination. Par suite de ses rapports intimes et intéressans avec Bach, rapports dans lesquels a dû l'entraîner une étude assidue, pour ne pas dire passionnée des œuvres de ce grand maître, et avec la connaissance si approfondie qu'il avait acquise dès son enfance des formes et des règles du style sévère de la composition, Bach a dû nécessairement lui apparaître comme le modèle le plus riche et le plus accompli qu'il pût se proposer, et en outre, la prédilection qu'il ressentit plus tard pour le genre majestueux de la symphonie, a dû de toute nécessité l'attacher plus encore à l'étude des chefs-d'œuvre créés par Beethoven. Nous devons donc nous attendre à trouver dans les compositions de M. Hiller, comme traits caractéristiques de son talent, la gravité d'abord, qui, lorsqu'elle se joint à l'*humour*, dégénère facilement en caprice, peut imprimer son cachet aux peintures même de la grâce et de l'amour, mais reste de préférence dans une sphère de croyance pure, de contemplation calme, de prière élevée et sublime, quoique pouvant parfois aussi inspirer la crainte et la terreur. Une seconde qualité éminente sera l'énergie; car elle est inhérente à la première; et enfin, une supériorité remarquable dans la manière de créer des formes savantes. Après avoir, pour ainsi dire, fait une analyse *a priori* de l'œuvre ci-dessus, il nous suffira d'un examen rapide pour justifier pleinement la justesse de notre opinion, pour faire ressortir plus pleinement et plus clairement encore quelques détails importans, et nous mettre en droit d'assurer à M. Hiller un rang distingué parmi les plus grands et les plus habiles maîtres de l'art musical.

La première étude *allegro energico* repose sur un trait mélodique de quatre notes qui ne donne lieu à aucun développement réel de chant, mais que le compositeur a su traiter avec tant d'habileté sous le double rapport du rhythme et de l'harmonie, qu'au bout de trois pages, il nous paraît encore aussi neuf qu'intéressant.

L'étude n° 2 est aussi originale d'invention que difficile à exécuter d'une manière convenable. Le compositeur commence avec une basse très-étrange alternativement à deux et à trois parties, sur laquelle se développe la mélodie non moins étrange du dessus, et qui cependant éveille une inquiétude vague plutôt qu'un sentiment de crainte, ou celui-ci encore plutôt que la terreur. Ce morceau nous a fortement rappelé la scène des sorcières

dans le *Macbeth* de Shakespeare, et nous y avons reconnu la plus belle peinture musicale de cette magnifique situation. L'étude est écrite en *ré* mineur, et se termine d'une manière surprenante dans le mode majeur. On se sent tout à coup calmé et soulagé comme par un effet magique, et l'oreille se repose avec charme d'un tumulte sauvage au milieu duquel cependant l'ordre et la symétrie n'ont pas cessé de régner.

L'étude suivante est un *andante religioso*, et offre un morceau aussi beau que profondément senti, dans lequel M. Hiller se montre heureux élève de l'immortel Bach. Comme l'a fait presque constamment ce grand maître dans ses préludes de Choral, le jeune compositeur a adopté pour motif principal un ancien chant de choral, et l'interrompant au moyen de quelques interludes, il le fait revenir comme partie de dessus, comme *cantus firmus* d'un morceau noble et gracieux. Celui-là seul qui s'est appliqué à de semblables travaux peut dignement apprécier la difficulté qu'il y a à réunir, dans une composition semblable une harmonie riche et pure à tant de mouvement dans les deux mains. Nous félicitons sincèrement M. Hiller sur une telle réussite. Il n'y a, il est vrai, dans cette étude rien *de dansant*, rien qui charme l'oreille aux dépens du sens musical ; mais, en revanche, elle respire la piété, la foi, l'édification.

Vient ensuite un morceau *molto vivace*. Nous n'avons pu trouver le caractère qui pouvait convenir à cette étude. Beaucoup de mouvement à la main droite, dans les deux mains une forme unique depuis le commencement jusqu'à la fin, et des difficultés remarquables, voilà tout ce que nous pourrions signaler sur ce numéro.

Le numéro 5 de cette suite nous offre un morceau remarquable sous beaucoup de rapports. Cette étude est composée dans un genre tout nouveau et tout autrement qu'on n'a coutume de le faire. Ici chaque main est considérée isolément, et si leur réunion produit un effet aussi harmonieux, cela paraît être l'effet du hasard plutôt que le résultat d'une combinaison. Pendant que la main droite a exécuté une figure, *staccato* en doubles croches, la main gauche, de son côté, depuis le commencement jusqu'à la fin, fait entendre un chant lié des plus agréables ; pendant que la main droite fait un long crescendo, la main gauche exécute un decrescendo de même durée. Le tout produit un effet dont l'originalité est égale à celle avec laquelle cela a été senti et pensé.

Dans le dernier numéro de cette première suite, les deux mains se partagent alternativement l'exécution de deux figures d'une grande originalité. L'une, jouée d'abord par la main droite, est d'une difficulté extraordinaire, et offre un excellent exercice pour ceux qui peuvent embrasser au moins l'intervalle de dixième. La seconde forme un chant à deux parties, qui procède par octaves à l'unisson, et donne à l'ensemble du morceau une couleur toute particulière, nous pourrions dire dramatique.

Pour résumer tout ce que nous venons de dire sur les six premières études, nous remarquerons seulement que nous y trouvons la confirmation de cette opinion par nous ci-dessus émise : le principal caractère du talent de M. Hiller est la gravité, *l'humour* souvent sombre, rarement gai ou gracieux, et, par-dessus tout, une richesse rare de toutes les ressources de l'art, une pratique accomplie ; le tout formant une source abondante d'instruction pratique pour les compositeurs et les pianistes.

Ainsi que nous l'avons dit plus haut, l'œuvre se divise en six suites différentes, dont chaque numéro particulier nous semble ne devoir être ni considéré ni exécuté sans liaison avec les autres ; car tous sont réunis par un plan bien arrêté. Chaque morceau séparé n'est qu'un membre d'un grand tout qui trouve son développement dans une suite tout entière. La seconde suite se compose d'un *andante poco agitato* qui, considéré dans toute son étendue, repose bien sur un motif particulier, mais non pas sur une seule figure principale. Quelle que soit l'habileté avec laquelle M. Hiller a introduit cette figure avec deux formes différentes, nous ne pouvons cependant lui dissimuler qu'elle nous a paru trop uniforme et trop dénuée de sentiment. Il en est tout autrement du morceau suivant dans lequel nous trouvons de la vie et beaucoup de mouvement, mais qui, tout en demandant à être joué avec une grande rapidité, renferme des difficultés immenses. La figure principale apparaît alternativement aux deux mains, et l'expression doit monter par degrés jusqu'à la peinture d'une joie presque délirante. Le morceau qui suit est du plus bel effet. C'est un *adagio* dans lequel le dessus à trois parties est accompagné par un magnifique chant de la basse et acquiert ainsi un grand intérêt. Ici encore les deux parties procèdent d'une manière entièrement indépendante l'une de l'autre, et n'offre ainsi un autre exemple remarquable pour ce genre d'étude. Cette suite se termine par un *allegro moderato* qui, pour l'invention et l'exécution, appartient aux productions les plus distinguées, et renferme aussi des difficultés extraordinaires.

Il nous est impossible de suivre plus loin une analyse détaillée de cet ouvrage d'un si haut intérêt. Nous nous voyons forcés de renvoyer le lecteur à l'œuvre elle-même, et nous ne craignons pas de mettre sa patience à

une rude épreuve. Nous nous bornerons donc à faire en général les remarques suivantes : La troisième suite tout entière est écrite dans le style du contrepoint strict; le numéro premier se développe avec une vigoureuse énergie; la fugue qui suit est écrite avec une rare supériorité et exprime des sentimens remplis de grâce et de profondeur, au moyen d'imitations de contrepoint admirablement liées entre elles. Vient ensuite une gigue que nous n'hésitons pas à mettre à côté des meilleurs ouvrages de ce genre produits par les anciens maîtres, mais dont l'exécution est aussi très-difficile. En général, dans cette œuvre, les difficultés paraissent s'accroître à chaque pas; et si nous exceptons les études de Chopin et celles de Kessler, nous ne connaissons aucun ouvrage qui offre une telle richesse de difficultés originales pour le piano, et dans lequel règnent cependant aussi constamment une plus grande clarté et une symétrie plus suivie. Mais ce que nous ne trouvons dans aucun autre ouvrage du même genre, c'est une telle profusion de formes rythmiques et harmoniques toutes nouvelles jointes à une telle perfection de style musical. Puisse M. Hiller animer ses images d'un coloris plus chaud et plus gracieux! et nous sommes assurés d'avoir encore à le remercier des plus vives jouissances que puisse procurer la perfection de l'art ! Avec des armes si fortes et si puissantes on ne peut que sortir victorieux du combat.

FR. STOEPEL.

Revue Critique.

TRIO pour piano, violon et basse; Trois QUATUORS pour deux violons, alto et basse, par Henri Reber.

Beaucoup de lecteurs ignorent encore, sans doute, le nom de M. Reber. Nous allons tâcher de montrer quels sont ses droits à une attention sérieuse de la part des vrais amis de l'art musical. Entré il y a quelques années au conservatoire, avec des idées déjà arrêtées, il en sortit, sans que les leçons qu'il y avait reçues eussent en aucune façon modifié ses opinions sur les diverses théories de la science musicale. Les professeurs n'aiment guère les élèves déjà forts; il les trouvent pour l'ordinaire plus ou moins rebelles aux doctrines de l'école; les timides et crédules commençans, toujours prêts à se prosterner sans raisonnement devant l'autorité de la parole du maître, sont bien plus faciles à gouverner. L'éducation a peu de prise sur les hommes d'un certain âge; il devient alors, dit Destut de Tracy, aussi difficile de leur inculquer de nouvelles idées, qu'il le serait *d'écrire des caractères lisibles sur un papier déjà tout barbouillé d'encre*. C'est un malheur bien souvent; quelquefois, au contraire, il faut s'en applaudir; dans le cas, par exemple, où il ne s'agirait que de *barbouiller d'encre un papier déjà couvert de caractères lisibles*. En sortant du Conservatoire, M. Reber se présenta au concours annuel de composition musicale de l'Institut. On sait que dans l'impossibilité d'admettre tous ceux qui voudraient concourir, le choix des candidats est déterminé par une épreuve préliminaire à laquelle ils sont tenus de se soumettre. M. Reber ne fut point admis. Sans doute, le jury académique eut ses raisons pour l'exclure; il ne nous appartient pas d'élever un doute sur la justice de cette décision.

Quoi qu'il en soit, le jeune compositeur, se bornant à cette première tentative, renonça à *courre* le prix de Rome, et se contenta d'écrire dans la retraite les œuvres remarquables dont nous allons nous occuper. Plusieurs exécutions incomplètes et inexactes des quatuors de M. Reber ne nous avaient laissé entrevoir qu'en partie les précieuses qualités qui les distinguent. On pense communément qu'un quatuor est chose assez facile à exécuter d'une *manière passable*, et l'on s'abstient en conséquence de faire les répétitions qu'on regarde comme absolument nécessaires pour toute autre musique. Cette grave erreur a pu être accréditée par ces pâles ouvrages portant le nom de quatuors, qui ne sont en réalité que des sonates de violon, avec un accompagnement plus ou moins plat de trois instrumens à cordes. Dans l'exécution de quatuors véritables, tels que ceux de Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Fesca, de Schubert, etc., *il n'est point de degrés du médiocre au pire*. Voilà pourquoi ceux de Reber, qui, par l'élévation du style et la profondeur de la pensée, appartiennent à la grande école dont nous venons de nommer les chefs, nous étaient demeurés presque inconnus jusqu'à ce jour. Enfin, M. Seghers, homme de talent et de conscience, qui le premier avait découvert toute la portée du talent de Reber, a voulu le produire au grand jour par une exécution digne, exacte, chaleureuse, poétique, en un mot par une de ces exécutions sans lesquelles il n'y a pas de compositeur qui puisse se flatter de pouvoir être compris. MM. Listz, Urhan, Franchomme et Cuvillon s'étaient joints à lui dans cette occasion, et avaient soigneusement répété deux jours à l'avance. Certes, l'auteur ne pouvait choisir mieux ses parrains en entrant dans la lice; aussi, la nombreuse société réunie dans les salons de M. Duport a-t-elle témoigné par les plus vives exclamations et son étonnement et le plaisir qu'elle trouvait à une pareille surprise. M. Reber, à son début, a obtenu le plus brillant et le plus véritable succès. Nous ne saurions trouver précisément une ressemblance entre son style et celui d'aucun autre compositeur; cependant aux gens qui veulent à toute force établir des parallèles et qui demanderont en parlant de Reber : à qui ressemble-t-il? de quelles formes connues son style se rapproche-t-il? A ces gens-là nous répondrons que, différant en général de la manière de Schubert, il montre cependant avec le compositeur Viennois quelques points de contact dans les détails. La mélodie de Reber est évidemment de physionomie allemande; elle pénètre doucement; elle est mélancolique, méditative, par fois d'une naïveté extrême, souvent passionnée; mais rarement on la voit s'animer d'une gaieté sans mélange, et sa joie rappelle involontairement Shakespeare, quand il peint : « *la patience sur un monument, souriant à la douleur.* » Son harmonie est large, d'une grande noblesse et d'une hardiesse extrême. Par exemple, dans un passage exécuté *pianissimo* par les violons et l'alto, deux demi-tons placés l'un sur l'autre, *si* naturel, *ut*, *ré* bémol, sont présentés cependant de telle sorte qu'il ne résulte de cette quasi-discordance qu'un effet doux et pittoresque, extrêmement heureux. Il emploie le

rhythme avec originalité et finesse. L'instrumentation même, qui, dans un quatuor d'instrumens presque semblables, ne peut exister que dans l'opposition du timbre de l'alto ou du violoncelle avec celui des violons, dans les effets de *pizzicato* combinés avec ceux de l'*archet*, ou dans les divers caractères des quatre cordes de chaque instrument, lui a fourni une multitude de contrastes piquans ou dramatiques. Il possède en outre, au suprême degré, l'art des modulations. Son trio de piano, si habilement exécuté par M. Listz, présente une phrase remarquable dans son excessive simplicité qui a produit sur l'auditoire une sensation profonde. Elle était due uniquement au choix exquis des accords qui soutenaient le chant, et à la conclusion inattendue de cette mélodie qui, commencée en *la naturel majeur*, finit brusquement en *la dièze mineur*. Ceci est de la plus grande nouveauté. Certes il est impossible de méconnaître dans M. Reber tous les symptômes du génie musical. Nous désirons vivement qu'il nous fournisse bientôt l'occasion de l'apprécier dans quelque composition plus étendue. En terminant, nous lui donnerons un conseil qui sera peut-être pour lui de quelque utilité. Il est incontestablement grand et beau de concevoir en entier le plan d'un ouvrage et d'en subordonner l'ensemble à une pensée-mère ; mais cette unité n'exclut point la variété. Les différens morceaux des quatuors de Reber nous ont paru quelquefois trop frères-jumaux ; les nuances de l'un ne tranchent pas assez sur le coloris de l'autre. S'il est un art dans lequel les oppositions soient impérieusement exigées par la nature même de notre organisation, à coup sûr c'est la musique. Non que nous sentions, comme le parterre de la Comédie-Française, le besoin de quelque bouffonnerie après un drame qui a fait couler nos larmes, désireux de détruire ainsi nos dernières impressions par des impressions nouvelles d'un genre opposé ; c'est au contraire pour augmenter l'effet de chacun des traits marquans de ses tableaux que nous engagerons M. Reber à ne pas placer une scène mélancolique et tendre auprès d'une seconde scène où la tendresse et la mélancolie dominent presque exclusivement. Ce défaut n'a pas beaucoup d'importance pour des compositions destinées comme les quatuors à être exécutées en petit comité devant un auditoire attentif, qui emploie volontiers toutes les forces de son imagination à s'unir d'intention avec l'auteur, mais en toute autre circonstance il devient plus grave, et bien souvent on l'a vu compromettre le succès des plus magnifiques productions.

Quelques morceaux de musique sacrée, pour des voix sans accompagnement, publiés chez M. Richault, ainsi que les quatuors dont nous venons de parler, nous ont paru écrits avec une grande pureté ; ce sont de douces expansions religieuses, comme dans notre prosaïque France on n'en peut plus aujourd'hui entendre nulle part.

RONDO BRILLANT pour le piano, sur la romance : *la Jeune Fille* ; par Fessy, prix : 5 fr.

Cet ouvrage nous a appris bien des choses : 1° qu'on peut appeler *brillant* ce qui n'a que de la *simplicité* et quelquefois même de la *pauvreté* ; 2° qu'un *rondo* peut se faire avec un *andante maëstoso* et un *allegro moderato* ; 3° que deux triolets égalent un sixtole. (Voir la dernière mesure de l'*andante maëstoso*).

De tout cela, comme de la possibilité de faire raisonnablement, un *rondo brillant* d'une *romance sentimentale*, et des combinaisons harmoniques comme celles-ci *la bémol*, *la bécarre*, dans le chant avec *sol*, *si*, *ré* comme accompagnement, etc., etc., nous n'avions certes pas eu la moindre idée, jusqu'au moment où l'ouvrage de M. Fessy nous est tombé dans les mains. Nous nous croyons donc suffisamment autorisés à le recommander *aux amateurs de curiosités*, en ajoutant toutefois qu'il ne présente aucune difficulté et qu'il remplit scrupuleusement les *neuf* pages prescrites PAR LA LOI POUR ÉVITER LE TIMBRE. *Cette loi fiscale existe encore en France* AU 19e SIÈCLE.

BIBLIOTHÈQUE POPULAIRE DU PIANISTE, 2e livraison. Caprice brillant sur des thèmes de *Ludovic*, par C. Chaulieu, op. 152. Prix : 1 fr.

M. Chaulieu, par une longue suite de compositions pour le piano, s'est acquis une certaine popularité qui prouve qu'il connaît le goût de son public et qu'il s'est bien s'y conformer. Ses productions sont mélodieuses sans jamais renfermer de grandes difficultés et ne manquent pas d'une certaine tournure d'élégance. Nous aurons cependant une question à adresser à M. Chaulieu, qui, nous le croyons, est l'auteur d'une Théorie de l'harmonie! Sur quelle base repose sa manière d'écrire l'accord : *si* naturel, *fa* dièze, *si* naturel, main gauche ; et *la*, *mi* bémol, *la*, main droite ?

FANTAISIE pour le piano sur la Cavatine favorite de Paccini de *la Straniera*, précédée d'une Mélodie polonaise, par Sowinski ; Op. 34. Prix : 7 fr. 50 cent.

Les deux motifs sont très-agréables et arrangés avec beaucoup de goût et d'habileté pour le piano : quant à la forme de ce morceau, elle s'éloigne quelque peu de celle des variations, et nous en savons gré à M. Sowinski. Cette composition, dont toutes les parties se lient parfaitement ensemble, est, en général, brillante : on pourrait reprocher à l'auteur, que la partie de la main droite est écrite de manière à faire briller celle-ci un peu trop aux dépens de la main gauche.

SOUVENIRS POLONAIS, VARIATIONS BRILLANTES, pour le piano, par Louis Ançot ; Op. 40. Prix : 7 fr. 50 cent.

M. Ançot est un des imitateurs de M. Henri Herz, que le monde ingrat aura bientôt oublié. On sait ce que nous pensons de cette école (si, toutefois, ce mot est ici à sa place) on en connaît aussi les qualités caractéristiques. Nous croyons pouvoir nous dispenser d'entrer dans un examen plus approfondi de la nouvelle composition de M. Ançot, dont elle n'est sûrement pas le meilleur ouvrage. Il nous semble, toutefois y reconnaître que M. Ançot est un pianiste habile et un bon musicien.

NOUVELLES.

*** C'est décidément mercredi que se montrera à l'Opéra, le ballet de la *Tempête*, ouvrage qui, à en juger par les répétitions générale, est destiné à un grand succès.

*** Depuis un an, *Robert-le-Diable* a obtenu, à Vienne, soixante-quatre représentations au grand théâtre royal, et quarante-cinq au petit théâtre de la Josephstadt. Il est à remarquer que le petit chœur dansé du second acte a été *bissé* dans cette ville à chaque représentation; l'effet de ce morceau, qui passe inaperçu à Paris, doit être attribué à l'excellence des chœurs de femmes.

*** Mademoiselle Ungher, que nous avons applaudie l'année dernière, au théâtre Italien, est en ce moment à Livourne, où chaque représentation est pour cette cantatrice l'occasion d'un nouveau triomphe.

*** *Valentine*, tel est le titre d'un opéra en trois actes, poème de Planard, musique de Marliani, en répétition dans ce moment à l'Opéra-Comique.

*** Nous avons rendu compte du succès que l'opéra de M. Fontmichel, *Il Gitano*, a obtenu à Marseille. Ce jeune compositeur depuis peu à Paris, a fait exécuter cet ouvrage au foyer par les artistes de l'Opéra-Comique. Le directeur enchanté de cette partition, lui a *promis* un poème, et bientôt nous connaîtrons à Paris la musique de M. Fontmichel.

*** La partition de l'Opéra : *Il Bravo*, de Marliani, sera incessamment publié, elle fera plaisir aux dilettante.

*** C'est le 25 et le 26 septembre que les deux premiers concerts de l'association musicale belge auront lieu à Bruxelles, le premier soir, dans le jardin botanique, un grand concert d'harmonie composé d'une réunion de plus de *mille* artistes et amateurs. On y exécutera de grandes ouvertures arrangées par Snel et Bender, une fanfare pour cent trompettes en différens tons, cinquante cors et cinquante trombonnes; des morceaux en échos pour deux orchestres, et la bataille de Waterloo par Beethoven.

Le 26. Grand concert vocal et instrumental dans l'ancienne Eglise des Augustins, un chœur composé d'environ trois cent cinquante personnes, et un orchestre de deux cent vingt musiciens exécuteront des morceaux choisis du *Messie* de Haendel, une ouverture héroïque avec chœur composé par M. Daussoigne-Méhul, (en continuation du dernier opéra de Méhul, *Valentine de Milan*), la cantate qui vient d'obtenir le premier prix au concours, et la belle symphonie en *ut mineur* des Beethoven. C'est sans contredit, la plus belle et la plus grande fête musicale donnée jusqu'ici en Belgique.

*** Un opéra nouveau de Reissiger : *le Moulin du rocher d'Estalières* a été représenté, le 3 d'août, sur le grand Opéra de Berlin, et a obtenu du succès, malgré la pauvreté du poème qui est presque incompréhensible.

*** M. Boyeldieu est dangereusement malade à Bordeaux. Le correspondant qui nous communique cette triste nouvelle, ajoute que les médecins craignent pour les jours du célèbre compositeur.

*** MM. Meyerbeer et Paganini sont arrivés cette semaine à Paris; le premier partira demain pour Boulogne-sur-Mer; M. Paganini ira incessamment à Gênes, où il a l'intention de se retirer dans son château, qui est une des plus belles propriétés de ce pays.

Musique nouvelle,

Publiée par A. Petit.

Beer. *Rapataplan*, pas redoublé pour musique militaire. 4 fr. 50 c.

Baissière-Faber. Nouvelle méthode simplifiée pour le cornet à pistons. 9 fr.

Camus. Valse du Duc de Reischstadt, variée pour la flûte, avec quatuor ou piano. 7 fr. 50 c.

Gard. La même valse, variée pour flageolet seul. 2 fr.

J. Ghys. Andante et variations concertantes pour violon et piano, sur la cavatine : *I tuoi frequenti palpiti.* Op. 16. 6 fr.

— Variations concertantes pour violon et piano, sur une cavatine de Meyerbeer : *Ah come rapida.* Op. 17. 6 fr.

— Variations concertantes pour violon et piano, sur une cavatine de Mercadente : *Soave imagine.* Op. 18. 6 fr.

Elwart. Le Pâtre écossais, romance avec piano et cornet à pistons obligé. 2 fr.

Ancot (L.). Souvenir italien. Variations de Concert pour piano. Op. 39. 6 fr.

Larmande-des-Argus. Collection de douze morceaux faciles et progressifs, arrangés pour la harpe, sur plusieurs cavatines et airs italiens. Chaque : 2 fr. 25 c.

Publiée par Breitkopf et Haertel, à Leipzig.

Schramm. Mélodies anciennes et nouvelles pour l'orgue, à l'usage de l'église évangélique, à 2 et 3 voix. prix net, 2 fr.

Kisewetter. Histoire de la Musique en Europe telle qu'elle est aujourd'hui, son origine, sa croissance et son développement, depuis le premier siècle de la chrétienté jusqu'à nos jours. Prix net : 8 fr.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, n° 16

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

1er ANNÉE. N° 37.

PRIX DE L'ABONNEM.		
PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de France.
On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 14 SEPTEMBRE 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

ACROSTICHE

SUR

PAGANINI (1).

P ower of harmony, thou mystic charm,
A pollo, in some nearly human form,
G reat source of sounds, unknown, unheard before;
A ngels soft strains, or some fell dœmons roar
N ow throe, the soul extatic themes diffuse
I n tales enchanting, such a lover's use;
N ow sportive fingers, fairy revels show
I n a pleasing concert with thy magic bow.

(1) Extrait de Monthly-Belle Assemblée. (Traduction libre.)

Souverain maître de l'harmonie, doué d'un charme mystérieux! ô toi, véritable Apollon sous une forme à peu près humaine; large source de mélodies, inconnues jusqu'ici à l'imagination et à l'oreille, et tour à tour rivales des accords de l'ange ou des rugissemens du démon, tantôt l'ame en extase rêve en écoutant les doux enchantemens de l'amour, tantôt le délire de tes doigts s'unit à la magie de ton archet pour peindre une voluptueuse orgie.

De l'origine de l'Opéra.

FRAGMENT.

Les Grecs vers le milieu du 15e siècle fuyant leur patrie pour échapper à l'esclavage, apportèrent à l'Italie les chaînes de la plus noble domination, celle de l'art et des sciences; l'enthousiasme qu'ils inspirèrent alla jusqu'à l'exagération; et on ne trouva plus rien de beau que ce qui était à la grecque. Bientôt nous voyons les Italiens consacrer leurs investigations et leurs efforts à ressusciter le théâtre si renommé des anciens grecs. On savait que chez eux la tragédie alliait l'action dramatique, la récitation des chœurs, harmonieusement rytmés, la musique, la danse et la peinture. Mais en dépit de toutes les recherches, on n'avait pas encore pu découvrir de quelle manière ces divers élémens se mêlaient entre eux pour concourir au plus merveilleux ensemble. Au lieu de la tragédie grecque qu'on poursuivait, on finit par trouver l'opéra, genre de spectacle entièrement nouveau, et qui fut à son origine loin de cette perfection où nous l'admirons aujourd'hui. L'opéra emprunta d'abord ses sujets aux croyances religieuses, aussi portait-il le nom de mystère. Le premier opéra, emprunté aux textes sacrés, fut représenté sur une place publique de Rome, en l'an 1440, c'était la conversion de saint Paul, par Francesco Paverini, les premiers essais de l'opéra profane furent un Orfée et une tragédie en musique, dont le cardinal Riatti, neveu du pape Sixte IV avait composé les vers, et qui fut représentée à 1480.

Vers l'an 1500, les papes avaient déjà un théâtre avec machines et décors, et, lorsque le cardinal Bertrand de Bibiena, fit représenter devant Léon X la comédie de

la Calandra, on admira les peintures de Peruzzy.

En 1550, quand saint Philippe de Néri vint à Rome pour fonder l'ordre des oratoriens, il s'empara du drame lyrique et le fit servir avec beaucoup de succès au but qu'il se proposait; En effet, connaissant le grand penchant du peuple en faveur des représentations lyriques, il fit travailler les meilleurs poètes sur des sujets religieux auxquels on donna une forme lyrico-dramatique; les compositeurs les plus distingués furent chargés de mettre en musique ces poèmes, qui furent représentés par les plus habiles chanteurs, et Philippe de Néri veilla en outre à ce que ce spectacle eut lieu principalement pendant le carnaval, époque qui empêchait généralement le peuple de se rendre au service divin. Ces œuvres musico-dramatiques, qui ont conservé leur forme jusqu'à nos jours, furent nommées alors oratorios, à cause de l'ordre religieux dont elles provenaient, ou peut-être au contraire fut-ce l'ordre lui-même qui tira son nom de ces ouvrages. Les compositeurs les plus importans qui travaillaient à cette époque pour le drame lyrique, furent : Alfonso della Viola, Strigio, Malvezzi, Emilio del Cavaliero, et Orazio Vecchi di Modena, et leurs œuvres offrent rarement matière à l'admiration. S'il faut avouer que ces ouvrages n'étaient guère que de monotones psalmodies, on peut établir entre eux et ceux qui parurent cinquante ans plus tard, la même comparaison qu'entre les opéras de Lully et ceux de l'immortel Mozart. Cet immense intervalle fut franchi ainsi que je vais le dire :

A Florence, les Médicis surtout s'étaient distinguées par leur passion pour l'hellénisme. Eux et leurs amis avaient parfaitement compris combien, avec les oratorios et la manière dont on traitait la partie musicale dans les pièces religieuses ou profanes, dans les madrigaux et les canzonette ; combien, dis-je, on était encore éloigné d'atteindre à la hauteur de la tragédie des Grecs ; aussi, encouragés par le succès de leur académie de philosophie grecque, établissement déjà célèbre à cette époque, et riche en heureux résultats, conçurent-ils le projet d'instituer sur le même plan une académie pour l'étude du drame des anciens Hellènes, afin de pouvoir faire renaître l'antique tragédie comme ils avaient déjà réussi à faire revivre l'école de Platon. Cependant tous leurs efforts durent échouer contre la maladresse et l'ignorance des musiciens. Ceux-ci ne connaissaient que leur contrepoint, qu'ils comprenaient bien et qu'ils employaient avec habileté; mais cette connaissance n'était d'aucun secours pour le but qu'on se proposait, et ils ne savaient rien autre chose. Plusieurs d'entre eux pouvaient bien aussi avoir de la mauvaise volonté : l'art tel qu'on le connaissait subsistait depuis des siècles, et il ne manquait pas de gens qui s'en déclaraient satisfaits et qui ne pouvaient concevoir rien au-delà.

L'idée d'établir une académie de drame grec semblait presque abandonnée, lorsque survint un homme qui s'empara de cette idée, s'y attacha et parvint à la réaliser par un rare assemblage de persévérance et d'habileté. Cet homme était Giovami de Bardi, comte de Vernio, savant aussi remarquable par son esprit et sa vaste érudition, que par sa profonde connaissance de la musique. Il rassembla ses amis Giacopo, Corsi et Pietro Strozzi, Girolamo Mei et Vincenzio Galilei, le père du célèbre Galileo Galilei, et il proposa à leurs efforts réunis le problème suivant : faire des recherches concernant l'exécution des poésies dramatiques sur les théâtres grecs, et sous le rapport musical. Pour arriver à un résultat, il fut avant tout nécessaire d'introduire et de mettre en honneur le chant à une seule partie jusqu'alors méprisé et même entièrement proscrit, il fallut aussi donner à ce chant une forme nouvelle qui se rapprochât de la déclamation ordinaire, qui évitât toutes les répétitions inutiles, qui pût se prêter aisément à toutes les formes de la poésie, et qui fournît au chanteur les moyens d'exprimer librement toutes les intentions et toutes les nuances conçues par le poète; et cette idée d'une musique conforme en même temps aux poésies et à leur déclamation animée, Vincenzio Galilei la réalisa ; il trouva ce que nous nommons le récitatif, condition principale de l'Opéra dans laquelle repose l'origine primitive du drame lyrique. Au reste, cette invention même fut loin d'être adoptée avec enthousiasme. Le premier emploi de cette forme, ainsi qu'on peut le supposer, n'obtint pas dès l'abord une bien grande faveur, et l'on n'osa pas l'adapter aux poésies dramatiques proprement dites. Les premières compositions que Vincenzio Galileo travailla sur ce plan, et qu'il chanta en s'accompagnant du Luth, furent la scène terrible où le Dante représente Ugolin dans la tour de la Faim, et plusieurs passages des complaintes de Jérémies sur la chute du peuple de Dieu.

Que cette *nuova musica*, comme on l'appelait alors, fût celle-là même que l'on cherchait, c'est un point sur lequel on fut bientôt d'accord ; il s'agissait maintenant de l'approprier à la scène et de créer des pièces convenables. On ne tarda pas à y réussir également. Rinuccini, un des poètes les plus distingués de l'époque, s'adjoignit à l'académie ainsi que Julio Caccini, un des meilleurs chanteurs de Rome, et Jacopo Peri, l'un des compositeurs les plus estimés alors en Italie. Rinuccini

écrivit un drame ayant pour titre *Daphné*, et Peri s'associa à Caccini pour le mettre en musique. Ce fut là le premier opéra, dans le sens que nous attachons à ce mot, et cet ouvrage fut représenté avec un succès d'enthousiasme, dans le palais de Corsi, noble Florentin, en présence de la cour toscane, d'un grand nombre de cardinaux et de plusieurs autres grands personnages. La réussite de cet opéra ne put se comparer qu'à l'étonnement inexprimable qu'il excita, car jamais jusqu'alors on n'avait vu la peinture, la poésie et la musique exercer par leur réunion un charme aussi puissant. Rinuccini écrivit ensuite le poème d'*Eurydice* dont Peri et Caccini firent la musique. Caccini composa le rôle d'Eurydice, et Peri se chargea du reste. L'ouvrage fut représenté à Florence, à l'occasion du mariage de Henri IV, avec Marie de Médicis, et c'est le premier opéra qui ait été imprimé; il parut à Venise dans l'année 1608. Dans le même temps que Peri, vivaient en Italie Emilio del Cavaliero et Claudio de Monteverde, deux artistes qui s'essayèrent aussi avec bonheur dans le genre de l'opéra. Le premier refit la musique de la *Daphné* de Rinuccini et de l'*Ariane* de Peri avec plus de succès encore que ce dernier, bien qu'on pût lui reprocher plus d'une faute sous le double rapport de la mélodie et de l'harmonie.

Si Claudio de Monteverde ne put se flatter d'atteindre immédiatement à la perfection de l'opéra, il contribua du moins à la préparer. Lui et Ludovico de Viadana se firent une brillante réputation comme harmonistes, et, chez leurs élèves, le récitatif, comme la musique dramatique en général, apparut plus large et plus riche que chez leurs devanciers. Carissimi principalement, élève de Monteverde s'acquit une éclatante renommée. L'harmonie vigoureuse de son orchestre excitait l'admiration, ainsi que la manière habile dont ce compositeur savait employer tous les instrumens connus à cette époque. La célébrité de Carissimi se soutint et fut encore rehaussée par ses élèves Cavalli et Cesti. Cavalli trouva l'*Aria*, et donna ainsi à l'Opéra son plus grâcieux ornement; et si les airs de Carissimi ressemblaient encore aux mélodies simples de nos menuets, Cesti en introduisit de nouveaux dans lesquels l'art du chanteur put se développer en roulades et en *fioriture*. Son opéra de *Doris* nous en offre des preuves; et Burney, dans son histoire de la musique, nous a communiqué d'autres exemples du même genre. Nous trouvons aussi dès ce temps les airs ornés de cadences, ce qui, joint aux remarques de Busby dans son histoire de l'art musical (1), nous donne la preuve que dès-lors l'Italie possédait des chanteurs fort habiles. Elle avait même déjà des castrats, et le premier *musico* de la chapelle pontificale se retrouve vers le milieu du XVIe siècle sous le nom de Hieronymus *Rossini*. Jusque-là les parties de soprano avaient été chantées par des Espagnols qui employaient le fausset. Presque tous les dix ans, l'opéra gagna quelque nouvelle beauté; en effet, vers 1690, Nicolo Logroscino trouva le finale, ou du moins il en fit un usage des plus heureux, et il est le premier qui nous en offre des exemples. C'est enfin dans les opéras d'Alessandro Scarlatti que nous trouvons les premières ritournelles précédant les airs, de sorte qu'à compter de ce temps la forme de l'opéra s'est trouvée fixée telle que nous la connaissons aujourd'hui. Alessandro Scarlatti naquit en 1658, et mourut en 1728. Outre ses nombreuses musiques religieuses, il composa, dit-on, 109 opéras, et c'est à lui principalement qu'on attribue l'amélioration des ouvertures qui jusqu'alors n'avaient pas eu le moindre rapport avec le caractère de l'ouvrage qu'elles précédaient. L'opéra avait été purement romantique dans le genre sérieux ou comique. Les opéras héroïques n'étaient pas encore connus; ce genre d'opéra est une production des temps postérieurs, et est dû principalement aux Français.

Du reste, jusqu'au milieu du seizième siècle, et quarante ans au moins après l'invention de l'Opéra en Italie, les Français n'avaient encore produit aucun drame lyrique; les Italiens avaient bien fait connaître ce genre de pièces en France, mais personne n'osait prendre sur soi d'écrire un opéra français. Il paraît pourtant que cela tenait moins à l'impuissance des artistes qu'à cette opinion que la langue française n'est pas musicale, opinion que cent ans plus tard J.-J. Rousseau soutint avec tout le feu et tout le mordant qui le caractérisaient. Lors de l'origine de l'opéra en Italie, on ne connaissait en France que des ballets dans lesquels la danse était entremêlée de récits, et pour lesquels on ne s'assujétissait ni aux règles du goût ni à celles de l'art dramatique. Ce fut l'italien Balthasarini, connu aussi sous le nom de Beaujoyeux, qui introduisit les premières règles; et pour reconnaître un tel service, Catherine de Médicis le nomma intendant de sa musique, et directeur de tous les ballets ainsi que de toutes les représentations théâtrales à la cour. Ce fut ce même Balthasarini qui, aidé de Baïf, Ronsard et plusieurs autres, mit en scène ce fameux ballet comique d'une magnificence si vraiment royale, et qui coûta, dit-on, plus de cent mille écus. Le prémier essai d'un opéra français est dû à l'abbé Perrin et à Cambert, organiste de l'église Saint-Honoré à Paris. Le premier fit les vers d'une pastorale ayant pour titre : *Pomone*, et le se-

(1) Vol. 2, page 318.

cond en composa la musique. Cette tentative fut couronnée du plus brillant succès; le poète avait prouvé que les Français pouvaient aussi prétendre à avoir un drame lyrique; et la musique enchanta tellement le public qu'on crut ne pouvoir comparer les mélodies des flûtes douces qu'aux chants suaves des concurrens dans les jeux olympiques. Plus tard, Perrin et Cambert se présentèrent avec leur opéra d'*Ariane*, et dès ce moment les Italiens ne réussirent plus à plaire aux Français avec leurs pièces italiennes. Perrin obtint alors la permission d'établir un théâtre public destiné à l'opéra, et il s'installa à cet effet dans la salle de spectacle de la rue Mazarine. Le marquis de Sourdeac auquel l'art du machiniste et du décorateur est redevable des plus grands services, ne tarda pas à se faire nommer titulaire de ce privilège. Perrin fut remplacé comme poète du théâtre par Gilbert qui se présenta avec une pastorale dont Lulli avait fait la musique. Ce fut là le modeste début de ce grand compositeur devenu depuis si célèbre. Le succès inoui qu'il obtint, joint à la rare adresse qui le caractérisait, le plaça bientôt à la tête du théâtre de l'Opéra. Il s'adjoignit Quinault, et en 1672 il donna son premier grand opéra, *les Fêtes de l'Amour*, ouvrage dans lequel Quinault était encore loin de promettre ce qu'il devait être un jour comme poète *lyrico-dramatique*. Lulli travailla constamment avec Quinault, et il s'engagea à lui payer 4,000 livres pour chacun des opéras qu'il écrirait dans l'espace d'une année. Quinault accepta ces conditions, mais il dut se soumettre à un sort qui n'était rien moins qu'agréable. Lulli exerçait sur lui une tyrannie perpétuelle, et les beaux ouvrages de Quinault n'offrent peut-être pas une strophe, un vers, une idée, qui n'aient été sévèrement épluchés par le compositeur, et pour lesquels le poète ait pu se dispenser d'obtenir l'assentiment du musicien. Tout ce qu'écrivait Quinault il devait le montrer chaque jour à Lulli qui l'examinait scène par scène. De son côté, Lulli étant lui-même un grand violoniste, fut obligé de se donner beaucoup de mal pour mettre les musiciens de son orchestre en état d'exécuter ses œuvres. Lulli fut aussi le premier compositeur qui introduisit dans la musique d'opéra la réunion des instrumens à vent avec les instrumens à cordes; avant lui les instrumens à corde avaient été seuls employés pour l'accompagnement.

L'opéra subit encore une innovation aussi importante et s'embellit d'un nouveau charme, lorsqu'en 1681 Lulli fit, pour la première fois, paraître des danseuses sur le théâtre, dans la représentation de son opéra : *le Triomphe de l'Amour*. Ce grand maître parcourut toute sa carrière avec autant de gloire que de bonheur, et il la termina dignement en 1686 par l'opéra d'*Armide* qui passe pour son meilleur ouvrage. Les musiciens les plus distingués qui suivirent pas à pas la route tracée par Lulli, furent Destouches, Campra, Monteclair et Lalande. Ainsi, pendant tout un siècle, Lulli, représenté par ses élèves, domina sans partage la scène de l'Opéra français. En 1733, Rameau survint avec son opéra d'*Hippolyte et Aricie*, et cet ouvrage, comme en général les autres compositions du même maître, produisit une grande sensation dans le monde musical. Longtemps encore les partisans de Lulli disputèrent le succès du nouveau venu; on opposait les opéras de Rameau à l'*Armide*, à l'*Atis*, et aux autres ouvrage de Lulli, et ces derniers étaient encore ceux qui attiraient le plus la foule. Mais enfin, par la création de *Castor et Pollux*, Rameau s'assura la victoire, et désormais il put régner sans rivaux sur la scène lyrique, comme l'avait fait précédemment Lulli. Les productions de Rameau furent entendues avec un tel plaisir qu'on ne pouvait croire à la possibilité de composer des airs plus beaux, plus remplis de charme, ou des chœurs d'un effet plus puissant; on s'imaginait sérieusement que les ouvrages de Rameau avaient poussé l'art jusque dans ses limites les plus reculées.

Cependant les Italiens étaient bien loin d'en être restés au point où ils étaient parvenus avec Scarlatti; et, comme nous le verrons lorsque nous reviendrons à eux, ils suivaient avec ardeur et succès la route déjà tracée. A l'époque où florissait Rameau, des chanteurs Italiens arrivèrent à Paris; on les nomma Bouffons, et pendant le séjour de huit mois qu'ils firent parmi nous, ils exécutèrent la *Serva Padrona*, de Pergolèse; *Il Partagio*, de Jomelli; *I Viaggiatoni*, de Leo de Vinci; et la pureté de ces compositions, la douceur et la simplicité des mélodies, qualités souvent réunies chez les divers maîtres à la vigueur et à l'éclat, ne tardèrent pas à effacer les ouvrages de Rameau qui ne parurent alors que des psalmodies traînantes bizarres et dépourvues de grâces. Ce fut le signal d'une nouvelle guerre. Les partis qui jusque là avaient pris fait et cause pour ou contre Lulli et Rameau, s'unirent désormais contre l'ennemi commun et combatirent vaillamment *pro aris et focis*. Les antagonistes se rassemblaient chaque soir et cherchaient naturellement à tourner en ridicule ce qui avait pû plaire dans le camp ennemi. Bons mots, brochures, pamphlets, rien n'y manqua, et tout cela fit un feu croisé qu'on nourrit très-vigoureusement de part et d'autre; mais comme ces armes furent les seules qu'on mit en usage, cette guerre n'eut pas de très-grandes conséquences pour les progrès de l'art. Cependant Rameau triompha encore

une fois en apparence; les bouffons furent congédiés et quittèrent Paris, en 1753. Mais ce n'était qu'un simulacre de victoire; les partisans de la musique véritablement belle, ceux qui se distinguaient par la pureté de leur goût; ceux qui avaient entendu avec transport les productions des Galuppi, des Leo, des Pergolèse et des Jomelli, ceux-là, dis-je, conservaient à ces compositeurs un fidèle souvenir. Cette vérité fut généralement sentie et se manifesta surtout jusqu'à l'évidence lorsque Bauran, ayant fait des paroles françaises sur l'inimitable *Serva Padrona*, de Pergolèse; il obtint le succès le plus franc et le plus général. C'est ainsi que la mélodie et le chant, bannis du grand opéra, se réfugièrent chez le joyeux vaudeville qui, pendant un demi-siècle, et alors plus que jamais, peut-être, excita au plus haut point l'intérêt des amateurs de la musique dramatique.

Nous touchons à l'époque où brillèrent Ducis, Philidor et Monsigny, les véritables fondateurs de l'Opéra-Comique et Grétry le plus grand-maître de cette école. *Le Sorcier*, de Philidor obtint une telle vogue qu'à la la première représentation de cet ouvrage, Philidor fut appelé à venir recevoir les applaudissemens du public, distinction que ce compositeur partageait seul jusque alors avec Voltaire, et qui n'avait été jusque-là décernée à aucun maître de l'Italie.

Nous recevons du célèbre auteur de *Montano et Stéphanie*, la lettre suivante, accompagnée d'un *canon énigmatique*, que nos abonnés liront avec intérêt. D'après le désir de M. Berton, nous y joignons le thème. Dans notre numéro prochain nous donnerons ce canon en partition; ce sera à la fois un *fac simile* de l'écriture de l'illustre compositeur et le mot de cette énigme musicale.

A M. le Gérant de la Gazette musicale.

Monsieur,

Comme vous avez institué votre *Gazette* dans le but utile d'y traiter toutes les questions qui se rattachent à la culture de l'art musical, j'ai dû penser que tous les genres de compositions pouvaient y trouver place, et je viens vous proposer aujourd'hui d'insérer dans l'un de vos numéros, un petit *Canon énigmatique* composé pour l'Album de mon illustre ami *Chérubini*.

Je sais bien qu'un morceau de cette espèce a peu d'importance; mais cependant, comme on n'a pas toujours dédaigné d'insérer des jeux d'esprit de cette nature, même dans les feuilles littéraires et scientifiques du plus haut intérêt, je crois qu'un canon énigmatique ne serait pas déplacé dans une *Gazette* telle que la vôtre. Au surplus, si l'on était obligé de s'excuser auprès de quelques lecteurs un peu trop sévères, d'avoir fait usage d'un semblable badinage harmonique, on pourrait rappeler à leur mémoire que plusieurs compositeurs et surtout les plus justement célèbres, ont pris souvent plaisir à de tels jeux; que, notamment, l'immortel *Haydn* s'en était fait une douce habitude; et qu'il aurait eu du regret à se voir contraint de passer un seul jour sans composer quelques morceaux de ce genre. Les murs de sa maison en étaient tapissés; son escalier, sa salle à manger, son cabinet, sa chambre à coucher, toute son habitation en était ornée; il semblait trouver une douce jouissance dans cette espèce de repos, de délassement qu'il donnait quotidiennement aux élans de son brillant génie! Repos simulé, qui sans laisser éteindre entièrement les sons de sa divine lyre, n'était qu'un prélude aux merveilles dont ce prince de l'harmonie sut embellir le domaine musical. En effet, *Haydn* n'a pas passé un seul jour de sa vie sans composer, et même sans lire, étudier nos auteurs classiques, surtout l'histoire de la musique *Del padre Martini*, et chercher à résoudre les problèmes harmoniques qui abondent dans ce bel ouvrage! Cela, peut-être, étonnera quelques personnes : un musicien aussi habile! un génie aussi supérieur! lire, étudier!... On pourrait leur faire observer que toujours les plus savans, les plus habiles, sont ceux qui croient ne pas tout savoir et avoir besoin encore de beaucoup apprendre. Pour nous c'est là le cachet du vrai mérite, du talent réel; témoin, Voltaire, qui, lisant quelques auteurs anciens, fut surpris dans cette occupation par l'un de ses amis, qui, ne pouvant contenir sa surprise, lui dit : « *Comment, vous, Voltaire, vous le savant des savans, vous, le savoir incarné, vous lisez! — Oui, mon ami*, répondit-il, *je mets du bois au feu.* » *Haydn* en faisait autant et nous n'avons pas à regretter les momens que ces deux féconds génies ont donnés à de telles distractions.

Salieri, l'élève, l'ami de *Gluck*, de ce père de la tragédie lyrique, avait aussi, si l'on peut s'exprimer de cette manière, la *monomanie canonique*, qui le poursuivait à toute heure, en tous lieux. A ce sujet, on cite encore fort souvent à Vienne, en parlant de cet habile maître, le trait suivant : L'un des plus grands seigneurs de la cour impériale, recevant à dîner plusieurs notabilités étrangères, et voulant jouir du plaisir de leur présenter l'une des gloires musicales dont s'honore l'école allemande, invite *Salieri*. Le jour de l'invitation arrivé, Saliery était encore à son piano, lorsque l'horloge de Saint-Étienne vient l'avertir qu'il était plus que temps de partir; il s'arrache à ses inspirations, s'habille à la hâte, sort de chez lui, s'achemine vers l'hôtel du grand seigneur et y entre. Mais, pendant ce temps, l'heure voulue, pour servir le dîner, avait sonné et le ponctuel maître-d'hôtel avait fait prévenir *son excellence* qu'elle était servie. Monseigneur, portant ses regards sur la foule de ses nombreux convives, y cherche vainement *Salieri*; alors il donne l'ordre que l'on s'enquière du maestro; on vient annoncer que le suisse l'a vu entrer, mais qu'on ne sait où il a porté ses pas; nouveaux ordres de recherches; enfin après bien du soin on finit par découvrir le héros de la fête dans l'embrasure d'une des croisées de la grande galerie, un genou à terre et écrivant sur l'autre au crayon, quoi? Un *canon*.
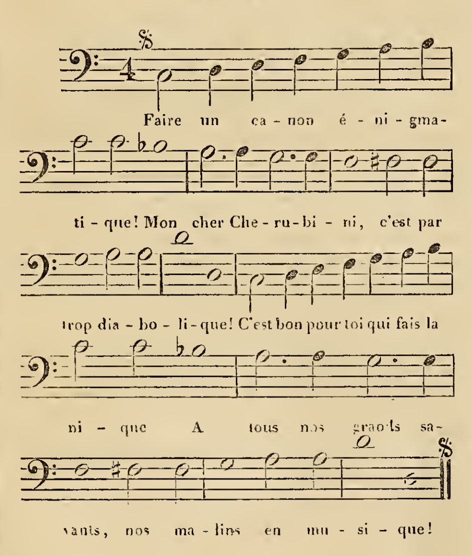
A cette nouvelle, hilarité générale; *Salieri* entre au milieu de ce bruit en entonnant son canon pour toute excuse.

Monseigneur, qui était un dilettante de première force, voyant que le canon avait été composé en l'honneur de ses convives, s'empresse, en prenant la seconde entrée du canon, de joindre sa voix à celle du maestro, qui non-seulement fut absous, mais fêté par la compagnie, comme le méritait l'auteur de *Tarare*, des *Danaïdes*, de *la Grotte de Trophonius* et

d'un grand nombre d'autres ouvrages recommandables à plus d'un titre.

Si quelques personnes ont le désir de connaître ce qui a été composé de plus remarquable en ce genre; elles peuvent d'abord consulter l'ouvrage que nous avons déjà cité et qui a pour titre : *Storia della musica, per Giam-Batista Martini*, édition en trois volumes, in-4°, imprimée à Bologne, en 1757. Elles trouveront des canons énigmatiques de différentes espèces. Tous les cartouches placés au commencement ou à la fin de divers chapitres en sont ornés; les problèmes qu'offrent plusieurs de ces canons énigmatiques restent encore à résoudre. *Cherubini* fut un des premiers qui sut pénétrer dans les détours de ce labyrinthe barmonique; ce fait ne doit étonner personne; un tel honneur appartenait de droit au maître des maîtres. Je pourrais citer encore une foule d'auteurs qui ont produit d'excellentes compositions en ce genre, mais en prononçant le nom de mon ami, je sens qu'il faut revenir au motif de ma lettre qui déjà me paraît un peu longue; je reviens donc à mon canon, et vous le fais parvenir; si vous trouvez bon de l'insérer dans l'un de vos numéros, je crois qu'il faut d'abord n'en produire que le thème, et, par suite, dans l'un des numéros suivans, donner le mot de l'énigme, c'est à dire le canon en partition.

CANON ÉNIGMATIQUE.



J'ai l'honneur d'être, monsieur, avec une parfaite considération,

Le Chevalier,

H. BERTON,

Membre de l'Institut, officier de la Légion-d'Honneur, Professeur au Conservatoire.

— On nous prie d'insérer la note suivante, extraite du *Constitutionnel* du 9 septembre :

M. Pierre Érard, dans une nouvelle et longue note adressée aux journaux, a essayé de soutenir sa précédente assertion par laquelle il disputait la première médailles d'or décernée à M. Pape par le jury de cette année. Pour justifier ce qu'il avait avancé, M. P. Érard a imaginé de dire dans cette seconde note que s'il n'avait pas reçu cette première médaille d'or, c'est parce que le jury de 1834 avait décidé que *pour économiser le métal on ne redonnerait point de médailles d'or aux fabricans qui en auraient obtenu aux expositions précédentes.* L'explication est au moins bizarre, car la liste des récompenses décernées prouve évidemment qu'à cet égard le jury n'a pas été plus économe du métal et qu'il n'a pas opéré différemment cette année que lors des autres expositions, puisque sept fabricans de diverses branches d'industrie qui, en 1827, avaient obtenu des médailles d'or, en ont encore reçu en 1834; dans la partie des instrumens de musique, trois fabricans ont également obtenu en 1834 des médailles pareilles à celles qui leur avaient été accordées en 1827.

On sait d'ailleurs quelle distance met le jury entre une nouvelle médaille accordée à un exposant et un simple rappel; l'une constate un progrès, l'autre est quelque fois un témoignage de tolérance et d'égards.

Après avoir vu dans la liste des récompenses publiée au *Moniteur*, M. P. Érard porté pour rappel de la médaille d'or, il devait réclamer pour les soutenir; mais ne voulant opposer que des faits positifs à des allégations inexactes, il sollicitait avec instances la publication du rapport qui devait rétablir les choses dans leur entière vérité, lorsqu'a paru dans le *Journal du Commerce* du 25 août un document qui, évidemment, est une analyse de ce rapport; nous en citerons ce qui concerne M. Érard et M. Pape, après avoir expliqué le mode d'après lequel le jury a opéré. Deux classifications distinctes ont été établies par lui, savoir : le *son* et le *mécanisme*. La première médaille était destinée au piano qui réunirait à la force, à la qualité du son et à la facilité du toucher, un mécanisme simple et solide; c'est sur cette base que le jury a rendu sa décision. « Sous le point de vue de la qualité des sons, *mais sous ce » point de vue seulement*, dit l'analyse que nous venons de » citer, M. Erard, pour les pianos à queue, a été placé au pre- » mier rang, et M. Pape a été placé en première ligne pour ses » pianos de nouvelle construction. Quant à la construction, » M. P. Erard a fait usage dans ses pianos à queue du méca- » nisme à double échappement imaginé par son oncle Sébas- » tien Érard, et dont l'emploi permet de redoubler la note » avant que la touche soit entièrement relevée. On peut lui re- » procher d'être d'une *complication extrême et par consé- » quent d'offrir peu de chances de durée.* »

Relativement au nouveau mécanisme de M. Pape, voici comment s'exprime le même document :

« A diverses reprises, on avait tenté, mais sans succès, de » placer le mécanisme des marteaux en dessus du plan des » cordes, au lieu de le placer en dessous, comme on le fait ha- » bituellement. M. Pape, reconnaissant combien cette modifi- » cation serait avantageuse, soit pour les *qualités du son*, soit » pour les *chances de durée de l'instrument*, a adopté ce sys- » tème dans ses pianos, et, après avoir vaincu de nouvelles » difficultés, a réussi à construire un mécanisme en-dessus,

» qui paraît remplir les conditions les plus favorables au jeu de » l'instrument. *Les perfectionnemens importans et les modifications très heureuses introduites par M. Pape dans la construction des pianos*, paraissent avoir déterminé la commission à lui décerner *la première médaille d'or.*

» La maison Érard, à laquelle il avait été décerné plusieurs » médailles d'or aux expositions précédentes, n'a obtenu, en » 1834, que le rappel de cette récompense; nous avons quelques motifs de penser qu'elle aurait obtenu une nouvelle médaille d'or, si une plus longue expérience eût prononcé *sur la durée et la bonté* de ses pianos à queue.

» On se rappelle que, dans le discours prononcé à l'occasion de la distribution des médailles, le roi a annoncé qu'aux » récompenses décernées par le jury, il voulait en ajouter » d'autres qui lui fussent personnelles. Deux des exposans » dont nous venons de nous occuper ont eu part à ces faveurs » émanées directement de la royauté, et auxquelles *le jury est resté complétement étranger*. Ce sont MM. Pleyel et Erard » qui ont reçu la décoration de la Légion-d'Honneur. Ce n'est » donc pas sans étonnement qu'on a vu une note communiquée aux journaux avancer que M. Érard a obtenu la première récompense, puisque *la première médaille d'or* a été » décernée à M. Pape par le jury, qui n'a accordé à M. Érard » qu'un *simple rappel* de cette médaille... »

Revue Critique.

Variations brillantes pour le piano-forte, sur un air suédois, par Jacques Herz; Op. 24. Prix : 7 fr. 50 cent.

Si nous sommes bien instruits (et nous croyons le tenir de bonne source), l'air auquel M. Herz donne l'épithète de *suédois*, est un air *allemand*, généralement connu « Herr Bruder nimm das Glaeschen », sauf quelques légers changemens à la première mesure du thème et à la troisième de la ritournelle. L'introduction est presque un peu trop pompeuse, et on ne peut guères l'appeler qu'un prélude, puisque l'on n'y trouve aucune allusion saillante au thème : le tout est donc un agréable assemblage de fragmens sans liaison intime, mais qui, comme on dit habituellement, est d'un bon effet. Le thême est très-bien arrangé : seulement, dans l'avant-dernière et la dernière mesures, nous aurions voulu que la dernière croche au dessus de la deuxième partie fût un *sol*, pour éviter la sensation désagréable qui résulte des octaves correspondantes entre l'alto et le tenor. Nous avons été particulièrement satisfaits de la première variation : tout-à-fait conçue dans l'esprit du thème et d'un caractère original, elle est, en outre, parfaitement écrite. Le N° 3 est brillant, mais il n'a rien de neuf et l'on n'y trouve pas plus de traces du thème que dans le n° 3, qui ne laisse d'ailleurs rien à désirer sous le rapport de la forme et de l'exécution. Nous avons le même bien à dire de l'andante, et nous regrettons seulement que le compositeur n'y ait pas un peu plus rappelé le thême. Le finale qui suit est d'un caractère gai et gracieux ; il est, comme toute l'œuvre, d'une exécution assez difficile, c'est en résumé un morceau brillant qui produit beaucoup d'effet dans les salons.

Trois Chants à quatre voix pour deux tenors et deux basses, composés par Ferdinand Lavainne. Op. 15. Prix : 4 fr.

Le compositeur qui nous était jusqu'ici entièrement inconnu, annonce dans ce morceau d'heureuses dispositions naturelles. Des efforts quelquefois couronnés de succès pour être neuf et original, et surtout une louable tendance à renforcer les tournures harmoniques, où il réussit assez bien. Mais d'un autre côté, il trahit une ignorance absolue du style sévère, une continuelle négligence des règles établies pour la conduite des parties de chant, pour leur disposition artistique et caractéristique, et enfin pour l'orthographie musicale. Nous n'en citerons que les exemples suivans *mesure 1 à 5, p. 1, et mesure 1 à 2, p. 2*, et le dernier tact du même numéro, où *la septième* monte, ce que nous avons déjà remarqué précédemment, et où se trouvent des *octaves* cachées, entre le premier tenor et la basse. Le *re dièze* dans les deux dernières *mesures* du premier tenor, doit être *mi bémol*. La fin du n° 8 est ce qui nous a plu davantage; l'auteur y laisse apercevoir de véritables dispositions.

Grand Rondo brillant, pour le piano, par Lavainne. Op. 9. Prix : 6 francs.

Le motif principal est agréable et brillant; l'ensemble, riche en passages sautillans et rapides, interrompus quelquefois par des idées sans liaisons, et où l'on trouve plus de recherche que d'intérêt et de nouveauté. Le compositeur paraît bien connaître le piano, et n'épargne pas les difficultés d'exécution. Nous tirerons au reste de ce morceau les mêmes conclusions que du précédent.

Ouverture pour le piano, à quatre mains, par Lavainne. Op. 10. Prix : 7 fr. 50 c.

A côté de quelques passages qui sont d'anciennes connaissances, nous en rencontrons qui ne manquent pas d'originalité, et à travers beaucoup de bruit ressortent quelques traits, qui promettent au jeune compositeur un avenir dramatique, quand il aura perfectionné son goût et son sens musical par de bonnes études.

Grande Fantaisie dramatique pour le piano, avec accompagnement d'orchestre (*ad libitum*), par Lavainne. Op. 14.

Cette ouvrage vient à l'appui de ce que nous avons déjà dit de M. Lavainne. On y trouve une telle complication de traits, de passages et de cadences, qu'il y a de quoi faire perdre l'esprit plutôt qu'acquérir du savoir. Néanmoins, nous croyons pouvoir présager des succès à l'auteur s'il renonce à quelques mauvaises habitudes et s'il ne néglige rien pour s'initier, par des études profondes, aux mystères élevés de la science musicale.

Fantaisie pour le piano, sur un thème de la *Révolte au Sérail*, de *Labarre*, par L. Aucot. Op. 43. Prix : 6 francs.

Nous passons sur l'introduction qui n'est point ce qu'elle devrait être, et mérite tout au plus le nom de prélude. Quant au thème, il est excellent, et ne pouvait être plus heureusement choisi, si l'on admet en principe que, moins le thème a d'étoffe, plus il est insignifiant, dépourvu d'harmonie et de mélodie, et plus il se prête à être varié, laissant à l'auteur plus de liberté pour montrer son savoir faire, y jeter de la mélodie et de l'harmonie, et animer la tristesse du thème par les moindres modifications rythmiques. Un pareil thème a un avantage pour le compositeur consciencieux; il peut, dès la seconde variation, le replonger sans scrupule dans l'oubli, pour laisser librement courir ses idées sur le piano. Les variations sont du reste écrites avec soin et correction, et prouvent de nouveau que M. Ancot connaît son instrument. Nous citons comme d'un grand effet et remarquable par sa fraîcheur, le final que M. Ancot a nommé *Mazourka*.

NOUVELLES.

*** Comme nous l'avions annoncé, M. *Meyerbeer* est parti pour Boulogne. Il sera de retour à Paris vers la fin du mois de septembre.

*** La première représentation du nouveau ballet a été reculée encore de quelques jours. Un effet de lumière qui exigeait quelques réparations dans l'éclairage au gaz est la cause de cet ajournement; mais M. Véron nous promet que *la Tempête* grondera demain lundi dans la rue Lepelletier.

*** Le Théâtre-Italien ouvrira le 2 d'octobre; les artistes arrivent déjà : Tamburini, Mademoiselle Schulz sont à Paris, et l'on attend aujourd'hui même Lablache, Rubini; et mademoiselle Julie Grisi; avant l'ouverture cette admirable troupe sera au grand complet.

*** *Le Chalet* de Scribe et Adam ne sera représenté que jeudi à l'Opéra-Comique. Ce retard doit être attribué au voyage des artistes de ce théâtre pour Compiègne.

*** *Le Ballet chinois* paraîtra incessamment au *Théâtre-Nautique*.

*** L'opéra italien que *Bellini* compose en ce moment, est très-avancé; il ne manque plus que trois ou quatre morceaux, et ce compositeur espère que son ouvrage sera représenté à Paris dans le courant de décembre.

*** *Valentin* et non *Valentine* est le titre de l'opéra attribué à MM. Planard et Paul Duport, et dont M. Marliani a composé la musique; nous croyons savoir de bonne source qu'il y aura, avant la première représentation, un changement de titre plus significatif sur le sujet de cette pièce que l'on dit intéressante.

*** M. Strunz, auteur de la musique du ballet de *Guillaume-Tell*, vient de partir pour l'Allemagne; il doit ramener à Paris des chanteurs et des chœurs allemands. On dit aussi que la mission de cet artiste est d'engager pour l'orchestre des *instrumens en cuivre* qui abondent en Allemagne et surtout en Autriche, et qui sont fort rares à Paris.

*** Lulli, devenu célèbre à jamais par ses compositions musicales, et qui fut surintendant de la musique de Louis XIV, compte encore aujourd'hui à Paris quelques descendans; ce sont MM. le marquis de Dampierre, pair de France, son frère le comte de Dampierre et la marquise Dessoles, leur sœur; c'est la seule branche de la famille de Lulli, qui soit venue jusqu'à nous.

*** On a représenté, il y a quelques semaines, à l'Opéra-Anglais de Londres, un ouvrage original; c'est un événement qui mérite d'être mentionné à cause de sa rareté. Le compositeur s'appelle Lee. Il a obtenu un plein succès. La pièce a pour titre : l'*Hôte mort*. On a remarqué que la salle était pleine d'éditeurs de musique. On parle aussi avec beaucoup d'éloges d'un opéra de John Barnett, intitulé : le *Sylphe de la montagne*.

Musique nouvelle,

Publiée par Maurice Schlesinger.

Bellini. *Norma*, tragédie lyrique en 2 actes, pour piano seul, avec accompagnement de flûte ou de violon *ad libitum*. 24 f.

Gomis. Le Revenant, arrangé pour deux flûtes, par Strunz. 7 fr. 50 c.

— L'Ouverture du même opéra. 4 fr. 50 c.

Adam. Le Proscrit, arrangé pour deux flûtes, par Strunz. 7 fr. 50 c.

— L'Ouverture du même opéra. 4 fr. 50 c.

— Le même opéra arrangé pour deux violons. 7 fr. 50 c.

— L'Ouverture du même opéra. 4 fr. 50 c.

Mereaux. Fantaisie brillante pour le piano, sur la Folle de Grisard. 7 fr. 50 c.

Publiée par Henri Lemoine.

Dejazet. Fantaisie pour le piano, sur la Folle. 6 fr.

Publiée par Troupenas.

Herz. Op. 76. Variations brillantes de Bravura, sur le Pré-aux-Clercs, pour piano et orchestre. 15 fr. et 7 fr. 50 c.

— Variations brillantes sur un thème de Mathilde de Shabran. 7 fr. 50 c.

Kalkbrenner. Mélange sur les motifs de Lestocq. 6 fr.

Adam. Six petits Airs tirés de Lestocq. 6 fr.

Labarre. Le départ de la jeune fille, romance. 2 fr.

Duvernoi. Variations sur la ronde de Lestocq. 5 fr.

Publiée par Paccini.

Marliani. Il Bravo, opéra en 3 actes, partition de piano. Prix net. 20 fr.

— L'ouverture, les cavatines, duos et trios de cet opéra, détachés.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, n° 16.

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

1er ANNÉE. N° 38.

PRIX DE L'ABONNEM.		
PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le **DIMANCHE** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de France.
On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 21 SEPTEMBRE 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

La Tempête,

Ballet en 2 actes, précédé d'un Prologue, de M. Coraly, musique de M. Schneïtzoëffer, décors de MM. Ciceri, Feuchères, etc.

J'ai en aversion les ballets; je pense que ce spectacle, dans lequel les gestes sans paroles sont les seuls interprètes de la pensée (quand pensée il y a), est excessivement absurde, plus absurde cent fois qu'un drame parlé d'où les gestes seraient exclus. On n'a jamais songé pourtant à introduire sur la scène un pareil mode d'exécution pour les poètes. Si on voulait en faire l'expérience, elle serait sans succès incontestablement. Chacun ne manquerait pas de se récrier contre cette monstrueuse innovation qui, condamnant les acteurs à l'immobilité, les ferait ressembler aux statues des dieux du paganisme, dont les traits étaient aussi calmes en rendant un oracle terrible que lorsqu'ils annonçaient la joie et le bonheur. Pourquoi nous priver de l'expression mimique, si puissante quand elle est habilement employée? Voilà certes une bien sotte idée, dirait aussitôt le public. Pourquoi ôter à l'art dramatique l'un de ses plus grands moyens d'action, quand on devrait au contraire chercher à lui en donner de nouveaux? A cela que trouverait-on à répondre? Je ne le vois pas trop. Eh bien, nous voyons tous les jours, dans un genre opposé, des acteurs se disloquer les bras, s'exposer à des luxations de la colonne vertébrale, se défigurer à force de roulemens d'yeux et de contorsions ridicules, pour nous faire comprendre quelque lieu commun dramatique. Y parviennent-ils, au moins? tant de pénibles efforts sont-ils couronnés de succès? Si peu, que toutes les fois qu'il s'agit d'une idée d'où l'intelligence générale de la pièce dépend, on se voit forcé de l'écrire en toutes lettres sur quelque tableau placé bien en évidence, où les spectateurs peuvent lire, comme dans la *Belle au Bois, dormant : Elle dormira cent ans.*

Un jeune Arabe, nouvellement arrivé à Paris, me disait un jour : « Je suis allé voir jouer les muets, hier » soir. — Les muets! que voulez-vous dire? — Oui, je » suis allé à l'Académie Royale de Musique. On y re» présentait une pièce qui m'a un peu ennuyé, parce » que, n'ayant jamais étudié le langage des signes, je » n'y comprenais presque rien. J'ai été surpris de la « beauté de vos femmes muettes; il est rare que ces » êtres incomplets ne joignent pas à ce défaut quelque » autre infirmité plus ou moins apparente. — Mais je » vous jure qu'il n'y a pas de muets ni surtout de » muettes à l'Opéra. Placé un peu plus près de la » scène, le babil immodéré de ces dames vous eût ras» suré, beaucoup plus peut-être que vous ne l'eussiez » désiré. — Alors pourquoi les acteurs de la pièce que j'ai » vue ne parlaient-ils donc pas? — Parce que, dans ce » genre de spectacle, la parole est prohibée. — Vous » vous raillez de moi; comment croirai-je jamais qu'un » peuple aussi avancé en civilisation, aussi spirituel » que le peuple français, adopte comme genre spé» cial une aussi énorme bêtise. Autant vaudrait me dire » que vous défendez à vos littérateurs d'employer dans » leurs écrits plus d'un certain nombre de mots, à » l'exclusion du reste de la langue; que dans certains » théâtres de Paris, vous avez des danseurs qui ne doi» vent danser que sur un pied, des chanteurs qui n'em» ploient que six notes et un public pour applaudir à

» cette folle mutilation de leurs facultés. » On voit que mon interlocuteur, quoique fort instruit dans la langue française, n'avait pas encore eu le temps de se façonner aux habitudes européennes; il demeura persuadé que je plaisantais, et que nous ne pouvions être assez déraisonnables pour prendre plaisir à interdire la parole à des acteurs qui peuvent parler. Il n'aura sans doute pas tardé à trouver dans nos arts beaucoup d'autres déraisons, semblables à celle qui lui avait paru incroyables au premier abord. Quoi qu'il en soit, comme nous partageons sa manière de voir à l'égard des ballets-pantomimes, au lieu de faire une critique sérieuse de *la Tempête*, nous donnerons seulement l'historique des impressions du public à cette représentation.

Beaucoup de places étaient vides pendant le premier acte de *Cortès* dont le ballet était précédé. Les fidèles admirateurs des inspirations de Spontini avaient seuls cru pouvoir se mettre au-dessus de la mode, dont le caprice enjoint aux fashionables de ne jamais entendre autre chose que la pièce nouvelle, un jour de première représentation. Ils eussent mieux fait cette fois de se conformer aux usages reçus. Chacun en remontant au foyer s'indignait du gachis musical qu'il venait d'entendre. Mademoiselle Jawureck a chanté Amazily en véritable Mexicaine. Les chœurs toujours en arrière du temps et au dessous du ton se sont montrés les dignes compatriotes de la sœur de Telasco. Les danseurs ne s'étaient même pas donné la peine de prendre les cymbales et tambours dont ils doivent se servir dans la scène du sacrifice des prisonniers; c'était d'un sans façon dont on voit peu d'exemples. L'orchestre seul n'a rien eu à se reprocher.

Enfin le ballet a commencé. Le Prologue, où nous avons vu une brillante cohue de costumes grecs et turcs, représente, à ce que dit le livret, le sac d'une ville. C'est le récit de Prospero, dans le drame de Shakespeare, mis en action. Cette introduction a paru assez ennuyeuse et dépourvue d'originalité; elle offre beaucoup de points de ressemblance avec le dernier acte du siége de Corinthe. La musique, ayant toujours à peindre des scènes de carnage et d'horreur, est remplie d'effets violens dont le bruit assourdit et fatigue. Cependant on a dû remarquer un trait de tous les instrumens de cuivre en octaves, d'une grande énergie et plusieurs passages fort gracieux dans le chœur chanté derrière la toile pendant l'introduction. Au premier acte, nous sommes dans l'île enchantée. Une foule de génies de l'air, du feu, de la terre et des eaux entourent Léa (la Miranda de Shakespeare), et exécutent aux ordres d'Oberon (le Prospero de Shakespeare), des danses assez pittoresques. Avec autant de moyens on aurait pu cependant obtenir de plus piquantes combinaisons. Lea-Miranda ne s'intéresse plus guère à tous ces jeux; Oberon-Prospero, inquiet de sa tristesse, ordonne aux génies d'aller chercher les plus riches produits de chacun de leurs domaines, et de venir les déposer aux pieds de leur jeune souveraine. Lea est bientôt environnée de rubis, d'émeraudes, de coquillages, de coraux et de fleurs; c'est a en perdre la vue, tant est vif le scintillement de toutes ces couleurs variées. La jeune fille, un instant enchantée à l'aspect de ces merveilles, examine tout, touche à tout, et, guidée par son instinct féminin, fait un choix pour se former une brillante parure; aussitôt arrive le fatal, l'inévitable miroir où elle s'admire en minaudant et en levant la jambe gauche, comme dans *la Tentation*, comme dans *Psyché*, comme partout. On ne s'attendait pas à trouver, en 1834, un tel lieu commun à l'Opéra. Cette diversion aux peines secrètes de la jeune fille est de courte durée; l'orchestre joue l'air de Richard :

« Je sens mon cœur qui bat, qui bat, etc.

Ce qui veut dire, pour ceux qui connaissent la musique et les paroles de l'opéra de Gretry, que *son cœur bat*. Oberon lui demande le sujet de son trouble (il devrait bien le savoir puisqu'il est sorcier); et pour faire comprendre au public la réponse de Lea, l'orchestre aussitôt de jouer l'air du page, dans *le Mariage de Figaro;* ce qui signifie pour ceux qui savent par cœur la musique et les paroles de l'opéra de Mozart, *qu'un trouble inconnu l'agite, qu'elle cherche et appelle un bonheur inconnu, au-devant duquel son cœur s'élance et palpite.* Admirable éloquence des gestes! — N'importe, il n'y a pas de temps à perdre, il faut la marier cette jeune fille; Oberon pense comme nous, et fait comprendre sa pensée sans que l'orchestre ait besoin de jouer le chœur des *Danaïdes : Descends des cieux, doux Hyménée;* est-ce à la vérité de la pantomime de Montjoie qu'il faut en savoir gré, ou à la force de notre pénétration? Notre modestie nous empêche de prononcer là-dessus. Décidé à marier Lea, Oberon n'a plus qu'une chose à faire, c'est de lui trouver un mari. Or, il n'y a point d'hommes dans l'île, bien que tous ces génies dont elle est peuplée aient absolument les traits de la race humaine. Le magicien ordonne alors au gentil Ariel, dont nous n'avons pas encore parlé, quoiqu'il lève aussi fort bien la jambe gauche, de rassembler son armée aérienne, d'exciter une horrible tempête, et de faire échouer sur le rivage un vaisseau qui porte le futur époux de Lea. Aussitôt, les Sylphes, les Gnomes et les Salamandres se mettent à l'œuvre;

..... Ponto nox incubat atra.

Les vagues s'enflent et mugissent; l'éclair fend la mer, etc. (Je vous ferai une belle description de tempête en style académique une autre fois). Grâce à la beauté des décors, et au procédé ingénieux qui représente avec le plus rare bonheur une mer furieuse, le public a parfaitement compris de quoi il s'agissait, sans que l'orchestre ait fait entendre le moindre souvenir de Pierrot dans *le Tableau Parlant :*

« Les vents entre eux se font la guerre ;
« On entend gronder le tonnerre. »

Le vaisseau échoue, et de tous les passagers et matelots, Fernando, aimable et beau jeune homme, échappe seul à la mort. Il aborde dans l'île, sans que l'eau salée ni les sables paraissent avoir endommagé le moins du monde son beau costume de *midshipman.* Lea, laissée seule à dessein par Oberon, aperçoit l'élégant naufragé; elle l'aime, il l'aime, ils s'aiment. Fernando ne s'amuse pas à jouer aux échecs avec sa maîtresse, comme dans Shakespeare; il s'empresse au contraire de guider la timide inexpérience de la jeune vierge vers un berceau de verdure, où ils seront plus à l'aise pour causer à la manière des pigeons de La Fontaine..... « *Mon voyage dépeint vous sera d'un plaisir extrême.* » Lea se laisse doucement conduire; à peine a-t-elle mis le pied sur le gazon fleuri, déjà deux clarinettes roucoulent à l'orchestre le duo du *Prisonnier.* Les habitués de l'Opéra-Comique et quelques autres qui savent par cœur les paroles et la musique de l'opéra de *Della-Maria* comprennent aussitôt que cela veut dire :

Je sens mon cœur qui palpite ;
Mon cœur palpite en vous voyant.

D'honneur, je commence à craindre que l'ingénue ne meure d'un anévrisme, car voici la troisième fois au moins que nous la voyons se plaindre de palpitations. Oberon intervient fort à propos pour interrompre la conversation des deux amans. Il accueille Fernando ; le bel étranger sera l'époux de Lea ; mais il faut qu'une épreuve vienne rassurer Oberon sur la sincérité de l'amour du jeune homme. En conséquence, les génies, conduits par Ariel, endorment Lea sur un lit de fleurs, au pied duquel Fernando, vaincu par le même charme, vient bientôt aussi tomber assoupi. La décoration change; nous retrouvons les deux dormeurs dans la même situation ; le lieu de la scène seul est changé. Fernando s'éveille le premier ; une rose, tombée du sein de sa belle compagne, vient rouler à ses pieds ; il la ramasse et la couvre de baisers, comme dans *Mars et Vénus.* « Ah ! bon, voilà la rose, » se sont écriés plusieurs habitués de l'Opéra. Fernando se retourne, au soupir que laisse échapper la dormeuse en s'éveillant. O surprise ! ce n'est pas Lea ; une beauté inconnue s'avance aux yeux éblouis de notre héros. C'est la fée Alcine (mademoiselle Elsler), chargée par Oberon de faire subir au futur époux de Léa la redoutable épreuve. La ravissante fée n'épargne rien pour séduire. Tendres aveux, sourires célestes, danse inexprimable, dangereux enlacemens, tout est mis en œuvre. Mais il n'y a que le public de séduit ; au moment où Alcine présente à Fernando sa baguette magique en signe de soumission absolue, la salle a retenti d'une trombe de bravos, telle que n'en avait peut-être encore jamais entendu la danseuse viennoise, et le fidèle Fernando, usant du pouvoir que l'imprudente fée venait lui confier, a étendu sa baguette et fait disparaître (l'ingrat !) et la belle Alcine et toute sa brillante cour. Le voilà donc sorti vainqueur de l'épreuve. Oberon est satisfait ; dans une magnifique grotte de stalacties dont l'entrée donne accès aux rayons d'un soleil éblouissant, la tendre Lea est unie à son amant, et chacun comprend son bonheur, sans que (ô miracle de la pantomime !) l'orchestre fasse entendre le fameux duo de *la Vestale :*

« Sur cet autel sacré viens recevoir ma foi. »

Plaisanterie à part, le ballet de la *Tempête*, bien qu'entaché de plusieurs lieux communs, a cependant été monté avec un soin tout particulier. Le luxe de la mise en scène est vraiment royal ; plusieurs effets, entre autres celui de la mer agitée, dont les flots viennent se briser avec fracas sur la grève qu'ils couvrent de flocons d'écume, et l'illumination lointaine de la grotte de stalactites, ont paru aussi nouveaux qu'ingénieusement rendus ; en outre, chacun a reconnu, dans le choix des costumes, le goût parfait qui caractérise les dessins de M. Duponchel. La musique de M. Schneitzoeffer nous a semblé remarquable partout où le compositeur a pu jouir d'un peu de liberté ; nous lui reprocherons cependant de n'avoir pas assez varié les moyens violens que le sujet l'obligeait à employer si fréquemment. Mais savons-nous bien s'il lui a été loisible d'en agir autrement? Il n'y a pas de tâche plus pénible et plus ingrate à la fois que celle imposée nécessairement au compositeur d'une musique de ballet. Quand il a fini, on le fait recommencer. Est-il content d'un morceau, dont il a sagement ménagé la conduite et le développement, le maître chorégraphe arrive, il faut couper ceci, allonger cela, supprimer entièrement une période ou même refaire le morceau. Puis aux répétitions les danseurs demandent une autre instrumentation, qui des trombonnes, qui de la grosse caisse, là où l'auteur avait peut-être mis des flûtes avec un accompagnement en pizzicato.

Pauvre compositeur! Pour un homme de la trempe de ceux que les chorégraphes italiens traînent à leur suite, ce rôle d'esclave n'a rien de bien difficile, il est le seul auquel il soit propre, la nature l'a façonné tout exprès; mais quand le musicien est un artiste distingué, comme M. Schneitzoeffer, alors il faut sincèrement le plaindre de se trouver placé dans une semblable position; elle est affreuse.

LE PROTÉE.

Parmi tant de feuilles légères qui surgissent de toutes parts, vrais enfans perdus de la littérature et qu'un printemps le plus souvent voit naître et mourir, nous devons en excepter toutefois une élégante Revue des modes, recueil tout fashionable, et auquel nous prédisons un succès de longue durée; le 3e numéro du *Protee* qui vient de paraître, est de nature à ne pas donner de démenti à nos prévisions. Les noms des collaborateurs de ce journal suffiraient seuls pour indiquer la place qu'il a droit de prendre à côté de la *Revue de Paris* et de la *Revue des Deux-Mondes*. Nous mettrons en première ligne dans ce numéro un article, de M. Léon Gorlian, intitulé : *les Deux existences*. C'est un contraste profond et brillant de satire amère contre le siècle et de sensibilité à la fois. Michel Raymond n'a pas non plus démenti sa belle réputation dans son article intitulé : *Comment sont fait les anges*, dans lequel il offre un tableau de sa propre jeunesse. Madame Dupin occupe dignement sa place entre ces deux écrivains distingués, dans sa nouvelle de *Catherine Parr*. N'oublions pas un joli article de modes qui a tout l'attrait d'une féerie, et dont nous regrettons de ne pas connaître l'auteur, qui signe par les initiales Élise de G.... Mais ce qui entre dans notre domaine et nous donne droit de parler du *Protée*, c'est la romance que M. Berlioz a publiée dans le dernier numéro. Cette légère composition a fourni au musicien une nouvelle occasion de se montrer original; tout en n'employant que des moyens fort simples, il a su, par la vérité passionnée de la mélodie et par une harmonie originale, sortir tout-à-fait de la route battue par le peuple des romanciers. Les gravures de modes ne sont pas non plus de celles qui traînent dans les recueils ordinaires de ce genre; on les croirait échappées au crayon vraiment artiste de Gavarni. En somme : voilà une livraison complète. Les prochaines renfermeront des articles de MM. Louis Desnoyers, Léon Gozlan, en un mot de toute l'élite de notre jeune littérature.

Correspondance.

M. Paganini nous communique la lettre suivante, adressée par lui au *Journal des Débats :*

« Monsieur le rédacteur, Le singulier moyen employé par votre spirituel feuilletonniste, pour m'engager à donner un concert au bénéfice des pauvres, m'oblige de répondre a cette attaque. Depuis plus de trois mois en France je n'ai donné *aucun concert*; ma santé délabrée exige le plus grand repos, et je retourne à Gênes, ma patrie, pour y passer tout le temps nécessaire à mon complet rétablissement. J'ai donné à Paris *deux concerts* au bénéfice des pauvres, qui a le droit de douter que je n'éprouverais du plaisir à en donner un *troisième?* J'espère que vous voudrez donner place à ces lignes dans votre estimable journal. Nicolo PAGANINI.

Revue Critique.

FRÉDÉRIC CHOPIN.

La ci darem la mano, varié pour le piano, avec acc. d'orch. (op. 2. Prix : 15 f., 12 f., et 7 f. 50 c.), et Concerto pour le piano, avec accompagnement d'orchestre (op. 11. Prix : 24 et 12 fr.)

Il est difficile, peut-être même impossible, de comparer les créations artistiques de deux hommes dont le mérite peut bien être égal, quoiqu'il se manifeste par des moyens différens; car dans les arts, on arrive souvent au même point par les chemins les plus opposés; rien au contraire de plus naturel et de plus utile que de comparer entre elles les œuvres d'un même artiste prises à diverses époques. Un tel parallèle devient à la fois intéressant et instructif, non-seulement pour nous-mêmes, mais encore pour l'artiste; car il y trouve sa récompense la plus belle et la plus légitime. Il y puise la conviction encourageante qu'il est dans la voie du progrès, et ces leçons de persévérance qui lui enseignent que, pour atteindre le but, il ne suffit pas d'un élan, mais qu'il faut les efforts successifs d'une vie entière.

Le premier des deux œuvres que nous venons d'indiquer a été le début heureux et brillant de M. Chopin dans la carrière musicale; et peu d'années se sont écoulées entre la création de cet œuvre et celle du concerto. Nous devons ranger cet artiste parmi le petit nombre de génies favorisés qui, le but toujours devant les yeux, marchent avec autant de force que de hardiesse, sans s'inquiéter de ce que fait la foule autour d'eux, de ce qu'elle désire, de ce qui est son besoin ou sa mode. Essayons de le suivre dans sa course d'un regard observateur, mais ami; un homme comme lui ne doit pas plus être blessé par nos scrupules qu'ébloui par notre admiration.

Le premier des deux œuvres dont nous avons à nous occuper nous paraît porter l'empreinte des circonstances où se trouvait alors l'auteur. M. Chopin qui avait fait, à Varsovie, son éducation sous les yeux de ses parens, arriva vers 1829 à Vienne, ancienne et célèbre capitale du monde musical; là se conservait tout vivant encore le souvenir du plus grand et du plus populaire des maîtres de la musique, de ce Mozart, aussi cher aux profanes qu'aux artistes eux-mêmes; et rien de plus

naturel pour le jeune artiste que la tentation de s'appuyer, à son premier pas dans la carrière, sur une des plus belles mélodies de ce divin créateur; à cette époque brillaient sur les élégans pianos de la haute comme de la moyenne société les noms de Czerny, Moschelès, Kalkbrenner, Herz, attachés à de riches recueils de variations, et, pour être admis comme par grâce dans le cercle de ces privilégiés, M. Chopin se vit en quelque sorte forcé à écrire aussi, lui, des variations, à égaler, à surpasser même, s'il était possible, tout ce bruit dont la foule était enivrée.

Si nous ne regardons que l'introduction de son morceau, il n'y a point d'égalité entre lui et ses prédécesseurs, car il annonce déjà la supériorité de sa nature artistique avec autant de précision que de bonheur; et sauf quelques passages où il laisse percer une certaine prétention, il se maintient dans les limites de la vérité et du naturel. Cette introduction commence par une petite phrase qui nous fait pressentir d'une manière adroite et ingénieuse le principal dessin du thême; à cette phrase exécutée par le quatuor, succède bientôt un *solo* de piano dont les traits gracieux et neufs, brillans et parfois audacieux, dont les combinaisons harmoniques, aussi bien conduites qu'originales, nous annoncent un génie qui envisage l'art d'un point de vue très-élevé, mais n'ose encore s'affranchir entièrement des formes conventionnelles qui lui sont désormais inutiles. L'accompagnement se fait d'abord en longues notes par le quatuor, et de temps en temps seulement les instrumens à vent font résonner les quatre premières notes du thême; plus tard se développe avec vigueur la pensée principale, en même temps que la partie *solo* s'accroît dans la même proportion en mélodies originales, brillantes et difficiles. Un passage surtout nous paraît mériter une attention particulière, c'est celui qui commence avec la cinquième page; on ne manquera pas, au premier aspect, de le trouver bizarre, tant sous le rapport de la construction rhythmique que sous celui du doigté prescrit; et pourtant il n'en est pas ainsi; le doigté en est au contraire habilement calculé, et la construction rhythmique dans le meilleur ordre, quoiqu'il soit difficile à saisir. Les doubles croches syncopées rendent nécessaire la division en triples croches; et, pour faciliter cette division à l'exécutant, M. Chopin prescrit deux doigts pour chaque double croche; le changement de ces deux doigts peut justement se faire dans le temps qu'exige la valeur des triples croches, et de cette manière est rendue facile l'exécution d'un passage qui serait impraticable avec tout autre moyen. Ce même passage, à peu de chose près, revient deux mesures plus loin; mais nous y remarquons une faute d'impression qui pourrait rendre son exécution très-difficile: le dernier *ut* est de trop.

Si nous trouvons très-bien arrangée pour le piano la gracieuse mélodie du thême, nous ne pouvons nier cependant que la pensée des deux premières mesures ne soit trop souvent répétée; peut-être M. Chopin aurait-il dû réduire tout le thême à seize ou vingt mesures, comme il l'a fait dans la variation qui suit.

La première variation est on ne peut plus remarquable. Tout entier à quatre parties et en triolets qui pourtant laissent le thême ressortir au moyen des doigts qui restent libres, tantôt dans une main, tantôt dans l'autre, ce morceau présente un intérêt si varié et des effets si neufs, que nous n'hésitons pas à le regarder comme un des meilleurs du genre.

Nous donnerons moins d'éloges à la variation suivante qui roule entièrement sur des triples croches en *unissons* pour les deux mains, accompagnées *pizzicato* par le quatuor; bien que l'ensemble produise un très-grand effet, et que l'auteur y ait jeté des difficultés d'exécution, la forme en est cependant un peu vieillie.

La troisième variation est, selon l'usage, calculée pour la main gauche qui se promène dans toutes les régions de la basse, exécutant des roulades difficiles, pendant que la main droite fait entendre le thême quelquefois orné de petits traits assez agréables. Quoique cette variation soit dans le style ordinaire, M. Chopin ne se montre pourtant jamais commun ou plat.

La quatrième se compose de sauts très-difficiles pour les deux mains, et rappelle assez bien le thême dans la partie supérieure.

Mais c'est dans l'*adagio* qui suit que le compositeur déploie surtout une sensibilité à la fois tendre et énergique; si, pour nous, ce n'est pas un tableau achevé dans tous ses détails, ou qui développe dans son ensemble tout un sentiment, nous y voyons cependant une esquisse spirituelle, animée par d'agréables souvenirs du thême.

Quant au finale *alla polacca*, nous ne connaissons rien de plus brillant, et, parmi les nombreux traits de génie dont il est rempli, nous citerons le passage de la page 20 (8e mesure), charmant et savant à la fois, et toute la fin, à partir de la page 23; ce n'est pas un bruit forcé comme on nous en fait entendre ordinairement à la fin d'un morceau; c'est l'entier développement d'une pensée qui depuis long-temps occupe l'imagination de l'artiste, et qui éclate enfin dans toute son énergie.

Dans un concerto, de même que dans tout autre morceau dont la forme est réglée par de certaines conventions, le génie du compositeur sent son indépendance enchaînée par la tyrannie de la mode; car c'est une règle depuis long-temps adoptée qu'un concerto se compose d'un premier morceau principal, d'un adagio et d'un finale. Nous sommes loin pourtant de vouloir reprocher à M. Chopin de s'être soumis au joug d'un tel usage: d'abord il doit son origine à une pensée tout-à-fait artistique: que par exemple, l'idée fondamentale qui doit être représentée par le premier morceau soit la douleur avec ses angoisses et ses déchiremens; n'est-il pas bien que, succédant au mouvemens tumultueux du désespoir, l'*adagio* vienne, par un doux attendrissement, replacer l'ame dans un état de calme et de sérénité, pour qu'elle se trouve ensuite, dans un rondo vif et léger, entraînée à des idées de gaieté et de bonheur? — D'autre part, le génie de l'artiste créateur ne saurait se trouver entravé par un plan tracé dans un sens aussi large. Le joug de la routine était bien autrement pesant lorsqu'elle prescrivait à l'artiste le ton dans lequel il devait moduler, et le nombre de tonalités qu'il lui était permis d'employer dans son ouvrage: régime étroit et desséchant auquel Haydn consentit encore à se soumettre, que Mozart et surtout Beethoven repoussèrent avec autant de bonheur que de raison, et dont le véritable artiste doit s'affranchir ainsi que de toutes les entraves opposées au génie; car sans une liberté entière, point de prospérité pour l'art. Nous félicitons M. Chopin de ce qu'il est franchement entré dans cette voie régénératrice, en composant l'ouvrage dont nous allons essayer de donner l'analyse.

L'orchestre débute, *allegro maëstoso*, par un motif que sa franchise, jointe à une force et à une richesse d'harmonie peu communes, destiné à produire une impression vive et à faire pressentir tous ce que le génie peut enfanter de grand et de

beau. Les combinaisons harmoniques les plus distinguées viennent, dès ce début, frapper notre oreille, sans que pourtant l'auteur puisse être accusé de prétention ou de recherche. Puis, toujours dans le ton principal, qui est *mi-mineur*, commence un chant qui forme avec le premier motif un contraste agréable, quoique sans rompre l'uniformité de l'ensemble, et devient plus tard d'un grand effet en s'élevant jusqu'au *fortissimo*, accompagné dans les basses par une imitation de l'énergique pensée dont nous avons parlé. Arrivé sur la dominante du ton principal, le compositeur nous conduit par une transition gracieuse, écrite avec art et délicatesse, à un *cantabile* en *mi-majeur*, amené naturellement, et qui, dans sa belle simplicité, se rattache intimement à tout ce qui a précédé. Ce *cantabile* est d'abord exécuté par le quatuor auquel, peu à peu, se joint tout l'orchestre; et à peine s'est-il développé dans un énergique *fortissimo*, que les basses reprennent spontanément, avec le plus grand effet le premier trait principal en *ut* pour nous ramener, par un *pianissimo* gradué, au ton de *mi-mineur* dans lequel s'annonce enfin le premier *solo*.

Cette introduction porte, comme on le voit, dans la pensée et dans l'exécution, l'empreinte d'un maître; elle est l'exposition bien tracée de tout le premier morceau; de notes parasites, aucune; rien de vague, d'oiseux; rien qui n'ait un sens bien positif.

Plein de vigueur et d'éclat, le *solo* commence avec le même motif que l'introduction; bientôt s'y joint le chant que nous avons déjà fait remarquer, élégamment orné d'abord, comme *solo*, développé ensuite dans un passage admirable comme tous ceux de M. Chopin qui ont en effet pour caractère éminemment distinctif : d'allier la richesse de l'harmonie, à une mélodie originale et de partager entre les deux mains une tâche parfois pénible au lieu d'en fatiguer une seule par des courses longues et précipitées. Ces passages sont d'une exécution d'autant plus difficile qu'ils n'ont aucun point de ressemblance avec ceux que l'on rencontre ordinairement dans les œuvres des autres compositeurs.

Vient enfin, comme dans l'introduction, le *cantabile* en *mi-majeur*, exposé par le piano d'abord, dans toute sa simplicité, accompagné ensuite par le quatuor, puis se développant de la manière la plus brillante, tandis que tout l'orchestre exécute un accompagnement remarquable par ses difficultés et par ses merveilleuses combinaisons. Ici un *tutti* puissant interrompt le premier *solo* pour amener le dernier des motifs annoncés par l'introduction, d'abord en *ut* et bientôt après en *mi-mineur*.

Ce deuxième *solo* présente les plus grandes difficultés; il peut être regardé comme ce qui a jamais été écrit de plus distingué, sous le rapport du plan et de la sage coordination de toutes les parties. Dans le mouvement le plus compliqué des passages *solos*, toujours la plus grande clarté et toujours un orchestre qui nous rappelle, comme de loin, de doux souvenirs de la mélodie principale, espèce de fil conducteur à travers ce dédale des riches fantaisies d'une imagination exaltée.

C'est l'orchestre qui ressaisit la première pensée pour conduire à la seconde qui reparaît en partie avec de nouvelles variations; le *cantabile* revient encore dans toute sa grâce et nous amène à de brillans passages toujours ingénieux et d'un grand effet, avec lesquels le morceau arrive à sa fin.

La seule observation que nous ayons à faire repose sur un défaut qui se rencontre ordinairement dans les créations des jeunes artistes que la nature et l'étude ont richement doués : partout surabondance de bien; que le génie de l'auteur soit moins prodigue, qu'il se tienne un peu plus près de la ligne ordinaire, qu'il se montre plus calme, plus simple, plus facile, plus court, et nous garantissons qu'il ajoutera encore à la reconnaissance des élèves et à l'admiration des maîtres. Point de course durables, si elle franchi tout d'abord les limites, si elle ne se soumet aux lois d'une gradation naturelle. Pourquoi perdre sa tête dans les nuages? ne suffit-il pas de l'élever audessus de toutes les autres?

M. Chopin nous donne, comme *adagio*, une romance qui, après quelques mesures de l'orchestre, devient *solo* de piano, et dont la ravissante simplicité, repose doucement l'âme agitée par le premier morceau si énergique et si animé. Son motif se développe, sous un accompagnement très-caractéristique de l'orchestre, dans des espèces de variations, qui exigent de la part de l'exécutant une intelligence si profonde que nous les regardons comme d'une exécution extraordinairement difficile. C'est ici surtout que l'auteur fait preuve d'un génie richement inventif : une même pensée reproduite pendant sept pages, toujours neuve et intéressante et sans sortir un instant du caractère dominant!

Dans le final *vivace*, quelques accords énergiques de l'orchestre servent d'introduction à un motif gracieux et gai en *mi majeur* exécuté par le piano *solo*; ce qui nous a paru surtout mériter l'attention par une naïveté tout originale, ce sont les rentrées qui arrivent toujours si inattendues qu'elles donnent à l'ensemble un charme indescriptible. Il faut louer aussi le travail de l'orchestre et surtout cette facture caractéristique par laquelle il contribue si puissamment à faire ressortir les pensées principales. Le second *solo* est très-bien d'invention, mais aussi très-difficile; il amène, pages 33 et 34, un épisode intéressant à côté duquel l'orchestre produit des effets merveilleux, par une vigueur rhytmique dont l'originalité se soutient constamment.

Si nous avons maintenant a émettre notre opinion difinitive sur deux œuvres composés à un intervalle de quelques années, nous dirons que, dans le premier, M. Chopin s'était annoncé déjà comme un artiste distingué, qu'il y avait marqué avec précision la nature de son génie, mais qu'il a dépassé de bien loin dans le second toutes les espérances qu'on avait dû raisonnablement concevoir. M. Chopin, soit dans le mécanisme de l'art du piano, soit dans la poésie musicale, s'est élevé au-dessus de tous ses contemporains, grace à l'instruction qu'il a puisée dans leurs glorieux travaux, mais surtout grâce à la nature qui nous a donné en lui un de ses enfans privilégiés. Puisse-t-il continuer, comme nous le désirons, comme nous le comprenons, et nous sommes certains de l'accompagner de notre attachement et de notre admiration jusqu'au faîte le plus élevé de la gloire.

François Stoepel.

Souvenir suédois. Variations de concert pour le piano, par L. Ancot. Op. 42. Prix : 7 fr. 50 c.

Nous avons déjà plusieurs fois parlé du caractère des introductions, et expliqué leur triple différence; mais nous retrouvons toujours les mêmes défauts, la même absence de plan. Pour fortifier nos observations, on nous permettra de revenir en peu de mots sur ce sujet.

Une introduction pour des ouvrages considérables comme concertos, etc., doit être au moins l'exposition de la première partie principale. Pour des airs variés, elle doit en traits délicats annoncer le thème dans un mouvement et un caractère qui contrastent avec lui, afin de le laisser toujours dominer comme le point lumineux de l'ensemble, ou bien enfin elle ne doit être qu'un prélude, et alors se distinguer du thême par un carartère entièrement opposé, et avec une forme indépendante, par suite du raisonnement que nous venons d'indiquer. M. A. donne dans son introduction, après quatre mesures qui présentent l'accord en *ut* mineur dans ses quatre positions, un chant qui pour la forme ressemble entièrement au thême, ainsi que l'accompagnement de la main gauche, de sorte que cette uniformité de l'introduction et du thême n'est interrompue que par de courtes cadences, et ne permet pas au dernier de produire le bel effet dont il est susceptible; non pas que nous le prenions de bonne foi pour un air suédois, mais parce qu'il est en effet plein de mélodie et d'un bon style. Ce qu'il y a de suédois dans ce chant primitif doit nécessairement avoir disparu sous l'arrangement moderne; et c'est toujours une perte. Nos compositeurs devraient, quand ils choisissent un chant national ou plutôt populaire, s'attacher toujours à en conserver le caractère naïf, n'eût-il même rien d'artistique, au lieu de l'étouffer de prime abord, privilége qu'il faut laisser aux variations depuis trop long-temps à la mode. Nous n'avons rien à dire des variations de M. Ancot. Elles sont composées avec le même savoir, la même inspiration artistique que celles de tel autre compositeur, adopté et joué avec prédilection par des dames qui ne connaissent rien de mieux. Elles sont aussi difficiles, aussi brillantes, pour ne pas dire plus; en un mot, admirables pour le salon, comme prélude d'une contredanse.

NOUVELLES.

*** On nous communique la lettre suivante, propre à dissiper les craintes qu'avait inspirées l'état de santé de notre célèbre *Boyeldieu*. Voici le passage qui contient cette bonne nouvelle :

« C'est avec bien de la satisfaction que je m'empresse de vous rassurer à l'égard de la santé de Boyeldieu : il va mieux.

» Les journaux n'ont point exagéré sa position, vu que nous avons failli le perdre. Mais, grâce au ciel, il va maintenant assez bien pour entreprendre un retour à Paris; il doit être parti de Bordeaux le 1?, et arrivera probablement vers le 25, ne voyageant qu'à petites journées.

» Son fils Adrien est allé le rejoindre, il y a environ quinze jours, et sa présence n'a pas peu contribué à améliorer l'état de son pauvre père. »

*** La troisième représentation de *la Tempête* n'a pas obtenu plus de succès que les deux précédentes, malgré les coupures; c'est décidément un *fiasco*, le troisième éprouvé par M. Véron depuis qu'il dirige l'Opéra.

*** Les répétitions de *la Juive* sont reprises à l'Opéra. Cet important ouvrage sur lequel l'administration fonde l'espérance d'un brillant hiver, sera représenté vers le 15 novembre.

*** Les habitués de l'Opéra désirant voir et applaudir souvent *mademoiselle Fanny Elssler*, ont prié M. Véron de confier plusieurs rôles du répertoire à cette nouvelle sylphide, seule capable de vaincre *les Tempêtes*. Déjà on parle du rôle de *Miranda* dans *la Tentation*, créé avec beaucoup de grâce et de talent par la jolie mademoiselle *Duverney*, et d'un pas de deux entre mademoiselle Taglioni et mademoiselle Fanny Elssler, et qui doit être intercalé dans le bal masqué de *Gustave*; il y aurait là de quoi remplir bien des fois la vaste enceinte de l'Académie Royale de Musique.

*** La célèbre actrice *Palazzezi* est en ce moment à Marseille. Elle vient d'Espagne et retourne en Italie.

*** La troisième représentation de *la Tempête* a été un véritable triomphe pour mademoiselle *Fanny Elsler*. Il fallait tout le talent de cette célèbre danseuse pour rendre supportables les représentations de ce faible ouvrage.

*** Mademoiselle Ida Bertrand, sœur de la célèbre harpiste, et qui réunit à une des plus belles voix de contre-alto la méthode des Paer et des Bordogni, débutera cet hiver au théâtre Italien. On dit que cette jeune personne a choisi le rôle d'*Arsace* pour son entrée dans le monde dramatique.

*** Il y a beaucoup plus d'amateurs de location que de loges au théâtre Italien. Pour peu que cela continue, les Bouffes seront obligés de donner leurs représentations à l'Opéra pour satisfaire aux demandes des dilettanti.

*** M. *Singier*, qui fut long-temps avec succès directeur du théâtre de Lyon; et se montra moins habile ou moins heureux dans l'exercice des mêmes fonctions à l'Opéra-Comique de Paris, va, dit-on, ressaisir le sceptre dramatique de la seconde ville de France.

Tel brille au second rang qui s'éclipse au premier.

*** *Lesage*, ancien sociétaire de l'Opéra-Comique, vient de mourir à Chantilly, à l'âge de 74 ans. Il avait été choisi par le prince de Condé pour diriger au château le théâtre d'amateurs. Depuis la mort de ce prince, qui n'avait pas laissé l'héritage de sa générosité avec celui de ses biens immenses, Lesage se trouvait, dit-on, dans un état voisin de la gêne, par la perte des bienfaits de son protecteur, et les longues difficultés opposées par le gouvernement actuel aux pensions de l'Opéra-Comique.

*** L'Opéra-Comique a reçu, et doit mettre bientôt à l'étude, un ouvrage intitulé : *Il Gitano*, représenté une fois à Marseille. La partition fait, dit-on, honneur au talent de M. *Font-michel*. Quant au poëme, il sera revu et corrigé par un auteur habitué à la scène.

*** Madame *Degli Antoni*, qui a débuté à Londres, vient d'arriver à Paris. Elle possède une fort belle voix de *contre-alto*. Les dilettanti l'entendront *peut-être* cet hiver au Théâtre-Italien.

*** M. *Labarre* a fait preuve d'esprit en retirant l'*Aspirant de Marine* du répertoire de l'Opéra-Comique.

*** *Le Chalet* ne sera représenté à l'Opéra-Comique que *mardi* prochain; une indisposition de M. Inchindi est cause de ce retard.

*** Plusieurs journaux assurent que *Paganini* veut se retirer à Gênes, dans le palais qu'il a fait bâtir, afin d'y fonder un conservatoire pour l'enseignement *gratuit* du violon d'après sa méthode. Nous sommes sûrs que ce fait est controuvé. Le plus célèbre des violons espère être de retour à Paris vers Pâques.

*** Sur les couvertures de la musique à *bas prix*, nous voyons annoncé la musique de *M. Bertini à 1 sous* la page, et celle de MM. Meifred, Tulou, etc., à des prix nets qui équivalent au moins 2 *sous* la page. Comment M. Bertini permet-il à son éditeur une pareille appréciation de son talent?

*** On annonce au théâtre de Lyon les débuts d'un fils d'*Elleviou*.

Musique nouvelle,

Publiée par Breitkopf et Haertel, à Leipzig.

Belcke, Fr. Trois Sonatines pour le piano avec violon. Op. 52 2 fr.

Lasekk Ch. Trois Morceaux sentimentaux pour piano-forte et violoncelle. 4 fr.

— et *Kummer*. Introduction et Variations pour piano-forte et violoncelle. Op. 19. 4 fr.

Richter (W.). Duo pour piano-forte et flûte. Op. 14. 5 fr.

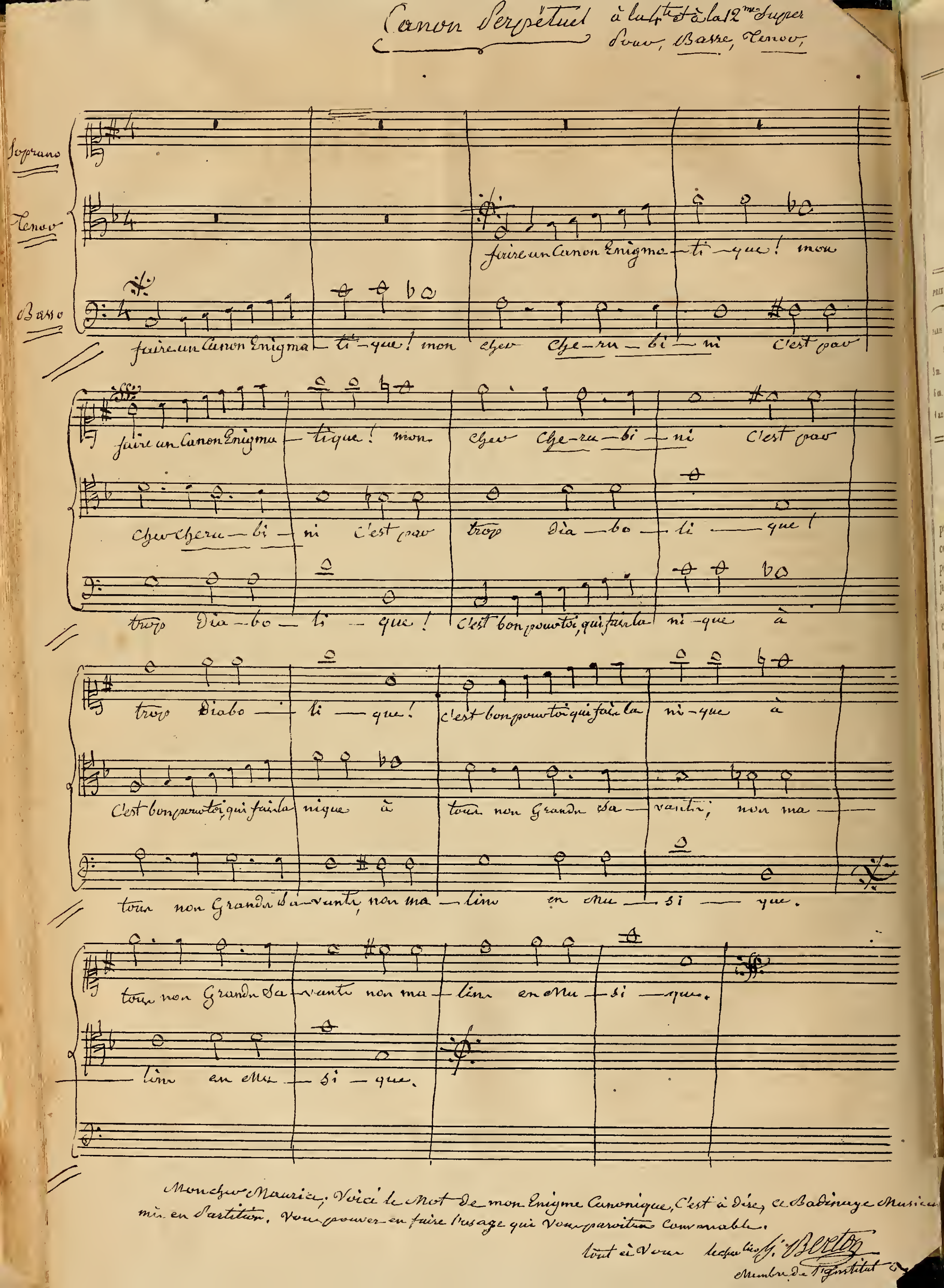
Belcke (Fr.). Duo concertant pour deux trombonnes de basse ou deux bassons. Op. 55. 2 fr. 50 c.

Jacobi (C.). Pot-pourri pour le basson avec accompagnement de l'orchestre. Op. 15. 5 fr. 50 c.

Les prix sont nets sans remise.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, n° 16.


Canon Perpétuel à la 4te et à la 12me Super
Sous, Basse, Tenor,
Soprano
Tenor
Basso
faire un Canon Enigmatique! mon cher Cherubini c'est par trop diabolique!
C'est bon pour toi, qui fais la nique à tous nos Grands savants, nos malins en Musique.
Mon cher Maurice, Voici le Mot de mon Enigme Canonique, C'est à dire, ce Badinage Musical mis en Partition. Vous pouvez en faire l'usage qui vous paraîtra convenable.
tout à Vous
H. Berton
Membre de l'Institut

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

1er ANNÉE. N° 39.

PRIX DE L'ABONNEM.		
PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 28 SEPTEMBRE 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

Le frère de Rameau.

Jean-Philippe Rameau, que pendant la moitié du siècle passé on appela le grand Rameau, et le neveu de Rameau, ce Diogène moderne, dont Diderot a tracé un portrait si pittoresque dans cet admirable dialogue qui n'est arrivé jusqu'à nous qu'à travers une traduction allemande, sont les deux seuls membres de cette famille de musiciens dont l'existence soit généralement connue. S'il faut en croire Mercier qui a consacré un chapitre de son *Tableau de Paris* aux deux Rameau, l'oncle et le neveu, le frère du grand Rameau n'était pas moins remarquable par la tournure originale de son esprit et la singularité de ses aventures. Ce frère se nommait Claude, et se fit un nom célèbre parmi les organistes de son temps. Bien que son caractère inquiet et fougueux le poussât successivement dans beaucoup de villes du royaume pour y exercer son art, il passa cependant la plus grande partie de sa vie à Dijon, la patrie de toute sa famille, où il tint pendant longues années l'orgue de la cathédrale et celui de l'abbaye de Sainte-Benigne. Mercier fait raconter à Rameau, le neveu, la façon plus que singulière dont son père Claude le lança dans le monde; voici quelques fragmens de ce curieux morceau qui serviront à les faire connaître l'un et l'autre. « Mon oncle musicien (c'est le neveu qui parle), est un grand homme; mais mon père soldat, puis violon, puis marchand, était un plus grand homme encore. — J'avais 22 ans révolus, lorsque mon père entra dans ma chambre et me dit: Combien de temps veux-tu vivre encore ainsi, lâche fainéant? Il y a deux années que j'attends de tes œuvres; sais-tu qu'à l'âge de vingt ans j'étais pendu et que j'avais un état? — Comme j'étais fort jovial, je répondis à mon père : C'est un état que d'être pendu? mais comment fûtes-vous pendu et encore mon père?

» Écoute, me dit-il, j'étais soldat et maraudeur; le grand prévôt me saisit et me fit accrocher à un arbre. Une petite pluie empêcha la corde de glisser comme il faut, ou plutôt comme il ne fallait pas. Le bourreau m'avait laissé ma chemise parce qu'elle était trouée : des hussards passèrent, ne me prirent pas encore ma chemise parce qu'elle ne valait rien; mais d'un coup de sabre ils coupèrent ma corde, et je tombai sur la terre; elle était humide; la fraîcheur remit mes esprits; je courus en chemise vers un bois voisin; j'entrai dans une taverne; je dis à la femme : Ne vous effrayez pas de me voir en chemise, j'ai mon bagage derrière moi. Vous saurez.... Je ne vous demande qu'une plume, de l'encre, quatre feuilles de papier, un pain d'un sou et une chopine de vin. Ma chemise trouée disposa sans doute la femme de la taverne à la commisération. J'écrivis sur les quatre feuilles de papier : *Aujourd'hui grand spectacle donné par le fameux Italien; les premières places à six sous, et les secondes à trois. Tout le monde entrera en payant.* Je me retranchai derrière une tapisserie, j'empruntai un violon, je coupai ma chemise en morceaux, j'en fis cinq marionnettes que j'avais barbouillées avec de l'encre et un peu de mon sang; et me voilà tour à tour à faire parler mes marionnettes, à chanter, à jouer du violon derrière ma tapisserie.

» J'avais préludé en donnant à mon violon un son extraordinaire. Le spectateur accourut, la salle fut pleine. Pendant une semaine entière, je donnai deux représentations par jour. Je sortis de la taverne avec une casaque,

trois chemises, des souliers et des bas, et assez d'argent pour passer la frontière. Un petit enrouement, occasioné par la pendaison, avait disparu totalement; de sorte que l'étranger admira ma voix sonore. Tu vois que j'étais illustre à vingt ans et que j'avais un état. Tu en as vingt-deux, tu as une chemise neuve sur le corps, voilà douze francs; sors de chez moi. »

Ce chiffre *douze* paraît avoir eu une grande influence sur la vie de Claude Rameau; car c'est pour une somme de douze francs qu'il soutint à deux reprises un procès contre les magistrats municipaux de Dijon.

Dijon, cette moderne Athènes, ainsi que la nomme Claude, dans son plaidoyer, pour attacher à elle un homme de son mérite, avait comblé cet artiste d'un déluge de faveurs municipales. En 1727, il plut aux magistrats de lui accorder trente livres de pension annuelle, pension dont Claude jouit pendant 27 ans; déjà il jouissait d'une autre faveur non moins honorable, l'exemption de la taille qui s'élevait à 12 livres par an. Mais un jour, un des magistrats municipaux se crut offensé par un air de violon improvisé devant lui par Claude Rameau; de-là dénonciation, de-là condamnation contre le pauvre musicien, pour le soumettre à la taille. Rameau résista et voulut plaider pour l'honneur de la musique. Nous avons pensé qu'il serait curieux de faire sortir du tombeau bibliologique, appelé *Causes célèbres*, le plaidoyer écrit et prononcé par Cl. Rameau à cette occasion. Nous le donnons ici sans y changer une lettre.

» J'ai vu, disait-il, les derniers jours d'un siècle fameux qui fut celui des beaux-arts. Dans ces temps heureux, les talens ouvraient la carrière de l'honneur et de la fortune, ils ne payaient ni tailles ni subsides; alors un musicien avait droit à l'estime publique. On encourageait ses travaux, on lui prodiguait les distinctions et les récompenses; on se gardait bien de le condamner à l'amande et ses meubles n'étaient jamais saisis.

» Ce bel âge n'est plus; le goût a changé; cet empressement si général d'encourager les talens a disparu; l'esprit de futilité remplace le génie. Le grand Lulli autrefois si fêté, si récompensé, cet homme célèbre, à qui la musique valut une charge de secrétaire du roi, ne recevrait aujourd'hui qu'un vain encens. Que dis-je! il éviterait à peine les sifflets de quelques-uns de mes concitoyens.

» Malgré les plaisirs qu'ils me doivent, malgré les amusemens que je leur ai procurés, je n'ai pu moi-même échapper à la censure des magistrats municipaux. Leurs prédécesseurs avaient récompensé mes services, par l'exemption des charges communes; ils avaient ajouté à ce bienfait une pension modique, mais très-honorable puisqu'elle était l'aveu et la récompense des talens. J'étais heureux, je jouissais de l'estime publique, et le receveur de cette ville m'en donnait tous les ans, sur ma quittance, un témoignage assuré. Mais tout à coup les marques précieuses de cette estime se sont évanouies, toutes mes prérogatives ont cessé, et les talens se sont vus flétris en ma personne de la manière le plus deshonorante.

» J'avais un jour assemblé quelques amis; la joie qui nous animait n'était pas tumultueuse et les voisins n'en étaient pas scandalisés. Nous nous occupions d'un jeu innocent. Au milieu de notre partie, j'imaginai un air nouveau et je pris mon violon pour l'exécuter. Dans ce moment un magistrat subalterne, que je n'attendais pas, m'honora de sa visite. Il fallait que cet homme ne se plût pas à la musique, puisqu'il se crut insulté. On écrivit un procès-verbal et je fut condamné à cinquante livres d'amende.

» Je payai cette somme sans murmurer. Un inconnu prit officieusement ma défense et voulut porter cette affaire au tribunal du public; il débita un long écrit sous mon nom. Je ne le lus pas, et je déclarai que je n'y avais aucune part; mais on n'eut pas d'égard à mes protestations, je fus compris au rôle de la taille, et je vis mes meubles indignement saisis.

» Les magistrats municipaux, en me faisant cet affront, ont-ils bien réfléchi que j'étais musicien? Se sont-ils rappelé qu'un musicien est un homme rare; que la nature s'épuise à le former, et qu'elle en donne à peine deux dans le même siècle? Qu'il me soit permis de comparer le musicien au poète : c'est le même génie qui les inspire, c'est le même feu qui les anime, ils sont également asservis aux règles de l'harmonie. L'objet de leurs talens est le même, puisque leurs veilles sont consacrées à chanter les louanges du très-haut et à célébrer les belles actions des héros.

» Est-on poète pour avoir fait quelques madrigaux sans art, quelques chansons sans esprit? est-on musicien pour avoir composé quelques airs, ou fredonné quelques ariettes à la fin d'un repas? Non, sans doute; l'un et l'autre titre n'appartiennent qu'à ces esprits sublimes animés d'un souffle divin, dont toutes les compositions ont toute la force et l'énergie convenable au sujet, dont les ouvrages sont marqués au coin de l'immortalité.

» Or, on sait combien la nature est avare de ces grands hommes, à peine comptera-t-on dix poètes depuis Homère jusqu'à notre temps. J'ose dire qu'on connaît encore moins d'excellens musiciens.

» On en a vu paraître un dans notre siècle : son nom est au-dessus de l'envie. Auteur d'un nouveau traité

de musique, il a réduit l'harmonie à ses principes naturels; il a défriché ce vaste champ, que les anciens maîtres avaient laissé presque inculte. Le public a admiré son système et le succès a même passé ses espérances. Avant lui, quinze années suffisaient à peine pour apprendre à toucher le clavecin ; il a abrégé la route ordinaire, et dix-huit mois d'étude instruisent aujourd'hui de cette partie si difficile et si essentielle. Tout Paris applaudit à cet illustre maître, toute l'Europe l'admire; il est mon frère, j'ai ma portion de son savoir, et l'on veut me deshonorer!

» Je pourrais parler ici de différentes pièces de ma composition, pièces admirées des connaisseurs ; je pourrais rappeler les plaisirs qu'ont causés cette représentation si vive et si animée des caractères de la guerre, cette imitation si naturelle et si frappante du chant des oiseaux. Quelle autre main que la mienne pourrait exécuter sur l'orgue ces grands sujets qui sont de ma composition?

»Mais oublions mes talens, et ne considérons que mes services. J'ai consacré cinquante ans de veilles et de travaux à l'amusement de ma patrie; j'ai donné des fêtes brillantes; j'ai établi des concerts, dont la réputation attirait en cette ville un concours d'étrangers; j'ai multiplié les plaisirs; j'ai communiqué, et pour ainsi dire perpétué mes talens, en formant des élèves, dont plusieurs se font admirer dans la capitale du royaume. Enfin, si l'on a dans cette ville quelque goût pour l'harmonie, j'ose dire qu'il n'est dû qu'à moi.

» J'ai donné, dans tous les temps, des preuves éclatantes de mon zèle et de mon dévouement pour la gloire de mon pays. La dernière assemblée des États-Généraux m'offrit une occasion bien flatteuse de prouver combien elle m'était chère. Il s'agissait de donner une fête à l'auguste prince qui venait prendre possession du gouvernement. Je fus prié d'en composer la musique; je fus chargé de veiller à l'exécution : je ne négligeai rien pour rendre cette fête complète. Je parvins en trois jours, à faire chanter des gens qui n'avaient pas les premières notions de l'harmonie. L'applaudissement fut général.

» Athènes, en pareille occasion, m'aurait élevé des statues, et à Dijon, cette moderne Athènes, au lieu de récompenser ces nouveaux services, on m'impose à la taille, on me prive d'une modique pension, dans le temps même que mes veilles tournent à sa gloire!

»J'ai rempli avec une exactitude scrupuleuse les conditions du traité fait avec les magistrats municipaux pour me retenir en cette ville; et ils pourront se dispenser impunément de remplir leurs obligations à cet égard!

» O mes concitoyens! à qui réservez-vous ces honneurs et ces distinctions que vous accordiez autrefois aux talens, et qui distinguaient parmi vous les artistes?

» Brillante pyrotechnie, vous les mériterez sans doute, ces prérogatives; vous serez bientôt l'ame des spectacles, l'ornement des soupers les plus délicats; vous serez également les délices des honnêtes gens et du vulgaire... Le public, attiré par le plaisir des yeux, ne se lassera pas de vous admirer. Vous êtes déjà en honneur, vous êtes à la mode; cela suffit pour vous mériter toutes les attentions. La musique autrefois estimée se verra donc bannie de toutes les parties de plaisir ; vous lui serez préférée, tandis qu'on la reléguera dans nos temples, et qu'à peine on la croira digne de chanter les louanges de Dieu?

» Ce sera donc en vain que j'aurai cultivé mes talens? inutilement aurai-je acquis quelque perfection dans mon art. Cette exemption de taille dont je suis déchu, cette pension dont je suis privé, on ira les offrir avec empressement à un ouvrier dont tout le mérite consiste à broyer du charbon et du salpêtre?

» Ainsi cette ville aura un artificier en titre, dont toutes les fonctions seront d'amuser, chaque année pendant un quart d'heure, les yeux du public. Elle honorera un artisan de l'exemption de la taille et des charges publiques, tandis que son musicien, qui lui a fait honneur en tant d'occasions, se verra privé des mêmes prérogatives après de si longs services.

» Mânes des Lambert, des Lalande, des Corelli, quelle surprise sera la vôtre lorsque vous apprendrez que notre siècle préfère un artificier à votre élève, à votre imitateur, à l'héritier de vos talens!

»La musique n'est pas le seul objet des dégoûts du public. Je vois avec douleur que tous les beaux arts tombent dans le mépris. Cette scène brillante, autrefois si dignement occupée par les Molé et les Préville, s'est vue livrée à des bouffons, à des farceurs, à des sauteurs. Notre parterre si délicat, si difficile, s'est empressé de courir à un misérable Opéra-Comique, à un vil spectacle de singes et de chiens; tel est le goût actuel. On fait cas d'un magot de porcelaine parce qu'il est ventru et contrefait, tandis que l'on méprise les ouvrages de nos Phidias et de nos Praxitèle. Bientôt nous verrons brocanter un tableau de Raphaël ou de Rubens contre un écran peint par Vateau où contre une boîte vernie par Martin.

»Mais inutilement déclamerai-je contre cette décadence du goût et le discrédit général où sont maintenant les beaux-arts. Que l'on oublie les charmes de la musique ; qu'une symphonie tendre et touchante n'ait plus d'attraits

pour nos Dijonnais; que ce peuple inconstant et léger se livre à d'autres plaisirs; mais qu'il se souvienne du moins qu'il fut un temps auquel le musicien Rameau contribuait, par ses talens, à la gloire de sa patrie : que l'on se rappelle qu'autrefois il était admiré, et que, depuis peu, il a eu l'honneur de plaire à un grand prince, les délices et l'appui de la Bourgogne.

»Tels sont les titres que je réclame aujourd'hui. Si l'estime que l'on avait autrefois pour les vrais talens, ne peut me procurer le rétablissement des priviléges dont j'avais été gratifié, j'ose attendre cette faveur de mes compatriotes. En effet, cette modique pension, cette exemption que je réclame, ne sont pas, à beaucoup près, l'intérêt des sommes que mes talens leur ont procurées. Je ne saurais trop le redire, l'affluence des étrangers en cette ville est due aux concerts que j'ai formés. J'avais lieu de croire que nos magistrats auraient été touchés de ces raisons, j'avais lieu d'attendre qu'ils me rendraient justice; ils ne l'ont pas encore fait.

»Je les prie de considérer que la peine dont ils veulent me punir est peu proportionnée à la faute que l'on m'impute; voudraient-ils apprendre à la postérité que le musicien Rameau a payé cinquante livres d'amende pour avoir joué du violon; qu'il a été privé de l'exemption de la taille et d'une petite pension, parce qu'un écrivain inconnu s'est avisé de mettre son nom à la tête d'un libelle oublié?....

»Et vous, magistrats, dont le tribunal est le temple du goût, ainsi que le sanctuaire de la justice, laisserez-vous subsister cette flétrissure dont on a déshonoré ma vieillesse? permettrez-vous que mes dernières années s'écoulent dans la honte et dans l'opprobre? Ne souffrez pas que l'on étouffe ainsi le génie. Arrêtez, par votre jugement, la chute des beaux-arts, et ils se réuniront tous pour élever à votre gloire un monument éternel.

»Amphion rassembla des pierres au son de sa lyre, et tout d'un coup il parut une ville, elle fut habitée, cette ville : eh! à quoi eût-elle servi sans habitans? Croyez-vous, messieurs, qu'Amphion y paya la taille? Non, sans doute, et les Thébains ne furent pas assez ingrats pour le comprendre dans leurs rôles.

»Je n'ai pas bâti la ville de Dijon; mais est-ce ma faute? c'est dans ses murs que j'ai pris naissance, et le destin lui avait accordé l'avantage d'exister quelques siècles avant moi. Il m'était cependant réservé une gloire bien plus flatteuse que celle de mouvoir des pierres; j'ai remué les cœurs de mes concitoyens, j'ai égayé les esprits, et je puis dire, sans blesser la plus exacte vérité, qu'il en est peu qui ne me doivent quelques instans de plaisir.

»Quel sera donc le salaire de mes travaux? quel sera le prix de cette harmonie touchante, que j'ai le premier fait connaître à ma patrie? On veut flétrir mes lauriers, on veut remplir d'amertume les dernières années de ma vie, on veut m'arracher une faveur qui me fut accordée pour m'encourager à cultiver mes talens : et dans quel temps me fait-on cette injure? c'est précisément après avoir fait, pendant trente années, l'expérience de l'agrément et de l'utilité de mes services.

»J'ai lu mon histoire romaine, et mes concitoyens ne trouveront pas mauvais que je les compare à ce peuple fameux, dont la sagesse et la valeur ont conquis tout l'univers. Scipion qui, par tant de victoires, devait être précieux à son pays, le grand Scipion se vit cité devant un peuple ingrat, qui dans un oubli léthargique de ses propres intérêts, s'aveuglait au point de vouloir exiler le plus ferme soutien de l'état. Quelle fut la défense de ce grand homme? Citoyens, dit-il, allons au capitole rendre grâce aux dieux des victoires qu'ils m'ont fait remporter sur vos ennemis.

»Il est des héros de tous les genres : tout homme utile à sa patrie peut aspirer à ce titre. Permettez-moi, messieurs, de comparer ma situation actuelle à celle du vainqueur d'Annibal. Si je n'ai pas repoussé l'ennemi de vos murs, j'ai du moins chassé la tristesse et l'ennui de vos cœurs. On exila Scipion : on veut m'exiler aussi, messieurs, car me mettre à la taille c'est la même chose. Ne puis-je dire à l'exemple de ce grand homme : suivez-moi, citoyens, venez dans vos temples, dans vos concerts, applaudir à des talens que vous couronnâtes cent fois, et qui sont toujours les mêmes? Ce Romain généreux se défendit par la gloire que lui avaient méritée des victoires passées, au lieu que l'orgue et le clavecin me préparent tous les jours de nouveaux triomphes.

»Ce n'est pas à Dijon seulement que l'on connaît mes talens, et ma réputation n'est pas enfermée dans l'étroite enceinte de ses murs. Si huit ou dix villes de la Grèce ont eu querelle sur l'honneur qu'elles prétendaient toutes d'avoir vu naître le divin Homère, trente villes de France se sont disputé l'avantage de jouir de mes talens; Lyon, Marseille, Orléans, Strasbourg, m'ont proposé des avantages assez brillans pour me retenir; toutes ces villes ont admiré les fruits de mes veilles, et Paris même aurait couronné mes progrès dans la musique, si j'eusse voulu m'y arrêter : j'aurais, dans cette ville, marché à grands pas vers la gloire; mais j'ai voyagé comme le sage Ulysse, et, comme lui, j'ai préféré ma patrie à l'immortalité.

»Pouvais-je prévoir, messieurs, qu'un jour viendrait où cette même patrie, qui me reçut avec tant d'applau-

dissemens, qui m'honora des priviléges les plus flatteurs, me retirerait ces prérogatives, et me forcerait à me condamner moi-même à un honteux exil.

»Pouvais-je croire que cette ville, dont le goût et l'amour pour les talens est si connu, chercherait à les avilir en ma personne, et se porterait à des excès que l'on pardonnerait à peine à la barbarie gothique des siècles d'ignorance?

» J'examine scrupuleusement toute ma conduite, et je cherche à pénétrer quelle est la cause de cette disgrâce. J'interroge mes amis; ils s'accordent à me dire poliment que mon imprudence a indisposé les sieurs maires et échevins contre moi.

» Je ne sais pas, messieurs, quel est mon crime; mais du moins faudrait-il m'en convaincre avant que de me punir. Je suis pénétré de respect pour les magistrats, et je ne me suis jamais écarté des égards que je leur dois.

» Quelle est donc mon imprudence? je n'en sais rien. Mais quand ce serait une folie, ne devrait-on pas la pardonner à mes talens et à l'art que j'exerce? La folie et la musique sont sœurs : sans cette heureuse vivacité, sans ces écarts brillans de génie, que le stupide vulgaire appelle égarement d'esprit, l'harmonie ne subsisterait plus, ou ne serait plus qu'un amas confus de sons monotones et languissans.

»Lorsque les magistrats municipaux voulurent me fixer à Dijon, ils ne me firent pas promettre une gravité catonienne, et ne cherchèrent point à contraindre ce beau feu qui caractérise le grand musicien. La condition qu'ils m'imposèrent, fut de continuer à exercer des talens dont le public était satisfait. J'ai rempli cette condition, messieurs, avec la dernière exactitude. Que l'on compte les musiciens que j'ai formés; que l'on se rappelle ces concerts dont la réputation attirait à Dijon une foule d'étrangers et où j'ai dépensé plus de 20,000 fr. pour la gloire de ma patrie.

» J'ai l'avantage d'avoir formé le goût de mes concitoyens pour la musique; toute votre jeunesse me doit, messieurs, cette partie essentielle de son éducation, et l'on veut me traiter comme le dernier violon qui joue dans les chœurs de l'Opéra ! ! Souffrirez-vous, messieurs, que, malgré le privilége dont j'ai joui pendant trente années, on me fasse l'affront de me comprendre dans les rôles de la taille? Si ce privilége ne m'était pas dû, que ne me le refusait-on dès le commencement? N'a-t-on attendu si tard à me l'ôter que pour rendre l'outrage plus sensible ?

» Je suis le frère du grand Rameau, ce père de l'harmonie, ce créateur de la musique, et j'ose dire que je suis digne de lui : ce titre seul devrait me valoir l'exemption de la taille. Dans la prise de Thèbes, Alexandre épargna la maison de Pindare; les descendans du célèbre La Fontaine jouissent, en considération des talens de leur bisaïeul, de l'exemption de la taille, qui leur est accordée par les intendans de Champagne : et le frère du grand Rameau se verra enlever le même privilége, tandis qu'on ne le conteste pas à un grand nombre de gens qui le méritent moins que lui? Quel avantage si considérable pourra revenir à la ville, de la taille à laquelle j'ai été imposé? On m'attaque à la fin de ma carrière : il ne me reste plus que trois ou quatre ans à vivre, et trois ou quatre fois 12 francs diminueront-ils beaucoup la charge annuelle des citoyens?

» Ce procès est moins celui de Rameau que celui des beaux arts. S'ils venaient à le perdre, les sciences autrefois accueillies et fêtées dans cette ville capitale en seraient bannis pour jamais, et l'opprobre que je recevrais rejaillirait sur ma patrie. Que dis-je! elle en supporterait toute la honte pour avoir traité les talens comme ils le furent autrefois lorsqu'un essaim de barbares, sorti du Nord, inonda toute l'Europe.

»Dans les beaux siècles de la république romaine, les illustres, les hommes à talens étaient nourris aux dépens du public. J'ai lu quelque part qu'il y avait à Athènes un prytanée destiné à les y loger. A Dijon on les exemptait autrefois de la taille, et on leur accordait une modique pension, bien moins utile qu'honorable. Maintenant on veut soumettre le frère du grand Rameau aux charges municipales; on lui refuse cette modique pension confirmée par le prince, et méritée par trente ans de travaux.

»Levez-vous, messieurs, et jugez ma cause; ne souffrez pas que le zèle énorme de nos magistrats me prive d'une faible récompense qui m'est due à tant de titres; ne permettez pas qu'on expose les talens et le savoir au mépris et à l'abaissement; faites voir à toute la France que cette main qui balance les intérêts et les droits des sujets du roi sait récompenser le mérite et encourager les beaux arts.

»C'est en 1751 que cette cause fut plaidée à Dijon devant la cour municipale qui, sans doute, eut honte de sa conduite anti-musicale; car on rendit à Rameau sa pension, et on lui continua son exemption de la taille; mais le cœur de l'artiste ne put pardonner à ses concitoyens leur ingratitude, bien que passagère; il quitta Dijon et alla s'établir à Autun où il mourut en 1761.

»Il reste une petite difficulté sur l'identité de Claude Rameau avec le père du *neveu de Rameau*. Dans le fameux dialogue de Diderot il est dit plusieurs fois que le

père du neveu était apothicaire à Dijon, et ne serait donc pas Claude l'organiste? mais d'une autre part, les biographes du *grand* Rameau ne lui donnent qu'un seul frère, et ce frère est Claude. Il faut de toute nécessité que quelqu'un ait fait erreur, Diderot, Mercier ou les biographes. Nous abandonnons volontiers la solution de ce problême à la sagacité de nos lecteurs. »

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Le Chalet,

Paroles de M. Scribe; musique de M. Ad. Adam.

DÉBUT D'INCHINDI.

Un mot de la pièce : vrai canevas à la Scribe, fin, spirituel, adroitement tissu, conduit avec cette habileté que vous savez tous, et dont je ne vous donnerai qu'une courte analyse. Betty est une jeune suissesse fort attrayante, ma foi (c'est madame Pradher qui remplit ce rôle), qui, bien qu'elle aime réellement un jeune suisse doué de toutes les qualités désirables pour faire un bon mari, jeune, amoureux, riche, simple, et même un peu bête, veut rester fille pour rester libre. Survient le frère de Betty, devenu sergent après quinze ans de service, et qui n'a pas vu sa sœur depuis qu'il s'est engagé; il sait déjà l'amour du jeune suisse, qui se nomme, je crois, Daniel; mais c'est seulement en arrivant qu'il apprend les beaux projets de Betty et son aversion pour le mariage. En bon frère, en homme sage qui sait apprécier l'utilité de ce sacrement, il donne, sans se faire connaître, une bonne leçon à sa chère sœur. Aidé de ses soldats, il met au pillage la maison de Betty, qui est allée au marché, oubliant d'en fermer la porte, enfonce sa cave et s'installe chez elle pour y faire grande chère à ses dépens. La pauvre fille a bientôt vu le danger que l'on court à être seule; elle veut se faire un appui de Daniel qu'elle a repoussé, tandis que le sergent qui ne veut voir en lui qu'un rival (car il feint aussi d'être amoureux de Betty), le provoque en duel. Est-il besoin de dire que Betty ne peut résister à tant d'épreuves, et qu'elle-même va au-devant du mariage qu'elle affectait si fort de fuir? Avec cette donnée, M. Scribe a su amener des situations piquantes, de ce comique de *bon goût* qu'il manie si bien; et ces situations, il les a développées d'une manière vraiment musicale. Il faut dire que le musicien ne lui a pas fait défaut. M. Adam n'a peut-être mérité jamais autant d'éloges. Je ne dirai rien de son ouverture qui, avec de jolis motifs, me paraît dans toute la première moitié, trop uniformément tranquille. Quelques phrases *forte* en auraient bien relevé les gracieuses mélodies. Il a trop compté sur les artistes de l'orchestre chargés des solo. S'il avait eu Brod et Berr, je serais peut-être obligé de parler tout autrement de cette prétendue uniformité.

L'air de Couderc (*Daniel*), qui réellement n'est pas le meilleur de la pièce, n'a produit que peu d'effet ; l'entrée d'Inchindi a été glaciale, et ce pauvre virtuose que j'ai vu si souvent applaudir à côté des plus habiles chanteurs du théâtre italien, s'est laissé intimider, tout effrayé qu'il semblait d'avoir à lutter contre des artistes de la force de MM. Boulard et Henri. Peu à peu pourtant, l'auditoire s'est laissé aller à l'esprit du dialogue, à l'*entrain* de la musique, et *poco a poco, rinforzando*, il a été entraîné jusques à l'enthousiasme, c'est le mot. Ce qui l'a mené là, c'est d'abord un chœur de soldats, d'une mélodie franche et bien accentuée, puis des couplets militaires d'Inchindi sur l'amour, le vin et le tabac, d'un motif heureux et bien trouvé. Je ferai observer à M. Adam, qu'une *coda* mélodique est ce qui convient à un morceau de cette nature, et que quatre mesures d'un chant *con brio*, placé à la fin du refrain, vaudraient à ces couplets une salve bien nourrie, qu'ils auront grand peine à obtenir avec la phrase quasi-déclamée qui leur sert de terminaison, D'autres couplets encore, dialogués entre le tenor et le soprano, M. Couderc et Mme Pradher, ont été fort goûtés. Ils sont charmans en effet, pleins de grâce et de finesse. Mais les deux morceaux capitaux de l'ouvrage, sont le final et surtout le duo entre Inchindi et Couderc.

Le final, composé de plusieurs parties, est une grande scène habilement conduite, où la mélodie ne manque jamais, et, il est juste de le dire, bien soutenue par l'enchaînement et la succession on ne peut plus adroite des situations données par le poète. Comme je ne suis pas assez heureusement doué pour mettre en provision dans ma tête tout un opéra après une seule audition, je me vois forcé d'arrêter ici l'analyse de ce final. J'ai gardé le duo pour la fin, parce qu'à mon avis c'est ce qu'il y a de mieux dans la partition, peut-être aussi le morceau le plus complet qu'ait jamais écrit M. Adam. Ce duo, composé dans de larges proportions, servirait à prouver au besoin, si déjà cela n'avait été prouvé mille fois, que la musique française, même celle d'opéra comique, ne repousse aucunement les développemens qu'on s'est obstiné long-temps à regarder comme un des caractères exclusifs de la musique italienne. Ce duo, avec ses trois mouvemens, un *allegro parlante*, un *andante cantabile*, et un *finale alla militare*, a paru court, parce que chaque partie a sa mélodie et son orchestration bien trouvées et

bien conduites, parce que les motifs en sont heureux et pittoresques; qu'en un mot tout y est bon et à sa place. Sans la maladresse de l'orchestre, la première partie de ce duo aurait été bissée, ce que le public demandait à grands cris.

En somme, la pièce a beaucoup amusé; la musique a été applaudie. *Le Châlet* aura des représentations nombreuses et suivies. Madame Pradher est charmante; Couderc promet beaucoup et se montre fort intelligent. Quant à Inchindi, il a prouvé aux gens qui savent entendre quelle est sa supériorité sur ses nouveaux camarades en tant que chanteur. Comme acteur il les vaut, tout au moins. Encore huit jours, et le public saura apprécier Inchindi à sa réelle valeur.

École de Musique de M. François Stœpel,

RUE MONSIGNY, N° 6.

Quoique les succès obtenus depuis près de six ans par M, Stœpel aient fait suffisamment connaître et apprécier le mérite de son enseignement, nous croyons néanmoins devoir rappeler succinctement les caractères qui différencient sa méthode des méthodes ordinaires, et reproduire les idées qui l'ont conduit aux réformes qu'il a exécutées dans l'art d'enseigner le piano et la composition musicale.

M. Stœpel enseigne *simultanément* les principes de l'harmonie et le piano; de plus il combine dans son établissement les avantages de l'enseignement *individuel* avec ceux de l'enseignement *collectif*.

Quelques mots suffiront pour faire comprendre l'utilité de cette double combinaison. Relativement à l'association de l'étude de l'harmonie avec celle de l'instrument, il n'est personne qui n'en apprécie immédiatement les avantages; c'est faire marcher de front deux parties du même art qui s'éclairent mutuellement, et dont l'une, la connaissance de l'harmonie, si négligée jusqu'ici, est comme la grammaire d'une langue dont on ne possède encore que les mots. Cette combinaison n'a été négligée par ceux qui se sont occupés de l'enseignement de la musique qu'à cause des difficultés que présentait son exécution. M. Stœpel croit être parvenu à les vaincre, en simplifiant d'une part la théorie de l'harmonie, et en la ramenant à des principes clairs et positifs, et de l'autre en transmettant cette théorie à ses élèves par les faits eux-mêmes qui lui servent de base, contrairement aux méthodes précédemment usitées, où les règles sont des abstractions continuelles qui fatiguent l'attention et exigent une grande contention d'esprit.

Les avantages qui résultent de la combinaison de l'enseignement *individuel* avec l'enseignement *collectif* ne sont pas moins faciles à saisir. Disons d'abord comment cette combinaison s'exécute. Des professeurs particuliers, en nombre proportionné à celui des élèves, sont chargés d'instruire chacune d'elles individuellement, et de la préparer à participer à l'instruction et à l'exécution collectives. Celles-ci consistent soit dans des démonstrations et interrogations faites par M. Stœpel lui-même, soit dans l'exécution concertante des morceaux choisis suivant le degré de force des différentes classes. De cette combinaison et de cette simultanéité des moyens résultent évidemment la combinaison et la simultanéité d'effet propre à chacun d'eux. Ainsi dans la leçon individuelle l'élève reçoit tous les soins d'une surveillance spéciale et plus active; elle acquiert la connaissance des principes du doigté et des difficultés du mécanisme, et l'idée de concourir ensuite à l'exécution d'ensemble double ses efforts et son attention. Outre l'émulation qu'excite l'exécution concertante, elle donne la précision, la mesure, l'aplomb, et une connaissance plus parfaite des nuances de l'expression musicale qu'il est si difficile de transmettre dans l'enseignement individuel.

Si l'expérience n'avait pas justifié depuis long-temps les prévisions de sa théorie, M. Stœpel en appellerait aux suffrages flatteurs des nombreuses familles qui l'honorent de leur confiance, et aux témoignages des hommes les plus compétens que la France possède.

Il y a déjà près de cinq ans qu'une commission de la *direction des beaux-arts*, composée de MM. Chérubini, Auber, Boïeldieu, le comte Turpin de Crissé et le vicomte de Ginestet, a bien voulu faire connaître dans un rapport détaillé l'approbation et l'intérêt qu'elle a accordés à la méthode de M. Stœpel. Voici le résumé de ce rapport, tel qu'il a été publié dans *le Moniteur* du 21 avril 1830 :

« L'avis de la commission est que le mode d'enseignement » de M. Stœpel, tant pour l'harmonie que pour le piano, mérite les succès qu'il a obtenus, et que les encouragemens » qu'il pourrait recevoir ne seraient que la juste récompense » des talens et des qualités qui distinguent cet habile professeur. »

ORDRE DES COURS.

COURS DE PIANO ET D'HARMONIE SIMULTANÉMENT.

Tous les jours, de midi à une heure et demie, la classe des élèves commençantes; tous les jours, de une heure et demie à trois heures, la classe des élèves de moyenne force; tous les jours, de trois heures à quatre heures et demie, la classe des élèves les plus avancées. On ne peut encore admettre qu'un petit nombre d'élèves pour les cours de lundi, mercredi et vendredi. M. Stœpel réservera ces places à celles des élèves qui veulent bien lui en faire la demande.

M. Liszt dirigera un cours auquel ne seront admises que des élèves très-avancées et au nombre de douze. Le prix est de 60 f. par mois, payable d'avance.

M. *Stœpel* dirigera, une fois par semaine, des exercices concertans, à deux et à quatre mains, sur huit pianos. Ces exercices, destinés à remplacer les leçons d'accompagnement, ne sont exécutés que par des personnes dont l'éducation musicale est assez avancée pour les dispenser de suivre les cours.

Le prix d'abonnement, payable d'avance, est, pour trois leçons par semaine :

Pour six mois, de 150 fr.; pour trois mois, de 90 fr.; pour un mois, de 40 fr.

Le prix des exercices concertans est de 50 fr. pour toute la saison.

COURS DE CHANT.

M. Alary, élève de M. Rubini, fera des cours de chant élémentaire, de vocalisation et de chant italien.

Il y aura en outre tous les samedis soir, à huit heures et demie, une réunion gratuite de chanteurs pour l'exécution de

chœurs et d'hymnes à trois et quatre voix d'hommes. Les amateurs sont invités à se faire inscrire les dimanches, de huit à dix heures du matin.

On peut assister aux différens cours ; des cartes d'entrée seront à cet effet délivrées dans le local de l'établissement, qui est constamment ouvert aux parens des élèves.

Les cours commenceront mercredi 1er octobre prochain.

NOUVELLES.

*** Il est à remarquer que tous les journaux ont proclamé le *brillant succès de la Tempête ;* la *Gazette musicale* seule a dit *la vérité*. La rareté du public payant constate le triste succès de ce ballet plus qu'insignifiant. La troisièm e représentation a produit environ *la moitié* de la recette des représentations ordinaires de *Robert le Diable*. Dans cette occasion, le charlatanisme de nos confrères n'a pas servi à l'habile directeur de l'Académie royale de Musique.

*** La comtesse du *Comte Ory* s'est montrée vendredi sous les traits de mademoiselle Falcon : elle a chanté fort bien la musique de Rossini, et le public a applaudi l'*habile* cantatrice autant que la *belle* comtesse.

*** Les dilettante sont dans la joie; leur temple va être de nouveau à leur di.position. *Le théâtre Italien ouvre le* 2 *octobre*, et par *la Gazza Ladra*, cet opéra favori des Européens, où Lablache et Tamburini sont si merveilleux, et où mademoiselle Grisi, dans le rôle de *Ninetta*, se montre à la fois actrice passionnée et grande cantatrice; les autres rôles seront remplis par MM. Ivanof et Santini. Cette réunion promet un ensemble admirable.

*** Il se prépare dans ce moment une grande fête musicale à *Birmingham;* elle aura lieu dans les premiers jours d'octobre. Tout y sera *nouveau*, ou du moins inusité en pareille occasion : d'abord une salle nouvelle dans le *Town-Hall* (Hôtel-de-Ville), qui pourra contenir 7000 personnes. On entendra *un orgue nouveau*, le plus grand de l'Angleterre; un oratorio nouveau de *Neukomm*, intitulé *David*, et enfin M. Moschelès, le célèbre pianiste, est engagé pour faire entendre ses nouvelles compositions les 2e et 4e jours, chose d'autant plus curieuse, que l'usage exclut en Angleterre *la musique instrumentale* des fêtes musicales.

*** On annonce que *l'Opéra-Comique* vient d'engager mademoiselle Annette Lebrun, fille de l'auteur de la musique du *Rossignol*. Mademoiselle Lebrun possède, dit-on, une voix de *contr'alto* remarquable.

*** On s'occupe toujours beaucoup au théâtre Nautique du grand ballet nouveau *les Chinois*. M. *Auber* fait *des Chinois* pour l'Opéra-Comique, et un théâtre des boulevards donnera, dit-on, une parodie burlesque intitulée : *les Chinois de Paris*.

*** L'Opéra est allé aujourd'hui à Fontainebleau donner *par ordre* une représentation du *Philtre*.

*** Dernièrement en passant à Calais, Rubini a donné, par excès d'obligeance, un spectacle bizarre, et peut-être inouï dans les fastes du théâtre. On devait représenter l'opéra du *Barbier de Séville*, arrangé par Castilblaze, au bénéfice d'un artiste. On vint prier le célèbre voyageur de jouer le rôle d'Almaviva ; en véritable artiste, Rubini ne vit que le plaisir de rendre service, et accepta sans faire d'autre réflexion. Le soir il entre en scène, chante en italien l'air de la Sérénade, et sort après l'introduction pour ne reparaître que quand Figaro est sur le théâtre. Quelle est sa surprise d'entendre le Figaro lui donner sa réplique en français, langue que Rubini parle très-difficilement. Un autre moins sûr de la faveur du public, se serait déconcerté; loin de là, Rubini continua de répondre en italien au français de ses interlocuteurs. Dans un seul passage, il basarda en français une plaisanterie qui fut accueillie par l'hilarité et les bravos de toute l'assemblée.

*** Madame Ponchard a été malade; elle reparaîtra incessamment à l'Opéra-Comique. Puisque cette cantatrice a des prétentions, nous nous occuperons spécialement de son talent, la première fois qu'elle créera un rôle nouveau.

*** *Inchindi* est impatronisé maintenant à l'Opéra-Comique. Nous le verrons incessamment dans le *Barbier de Séville*. Madame *Casimir* chantera le rôle de Rosine.

*** M. Poek, de Vienne, une des meilleures basses-tailles de l'Allemagne, vient de chanter, à Berlin, le rôle de *Bertram*, dans *Robert le Diable*, avec un succès tel, que cet ouvrage a dû être représenté deux fois dans le courant d'une semaine, chose extraordinaire dans la capitale de la Prusse. M. Poek a excité tant d'enthousiasme, qu'il vient d'être engagé au théâtre royal de Berlin. Mademoiselle *Lutzer*, de Prague, a chanté l'*Isabelle* dans le même opéra. Elle a obtenu beaucoup de succès.

*** A l'une des dernières répétitions de *Marie Stuart*, opéra nouveau de Donizetti, qu'on s'occupe en ce moment de monter au théâtre Saint-Charles, à Naples, il est arrivé un accident tragi-comique qui fait le sujet de toutes les conversations de cette capitale. Les deux *prime donne*, Elisabeth et Marie Stuart, madame Ronzi de Begois et madame del Sere se sont d'abord prises aux cheveux et se sont ensuite battues à coup de poing comme de véritables furies. Madame del Sere, qui a eu le dessous, a été si maltraitée par son heureuse adversaire, qu'elle sera forcée de garder le lit au moins quinze jours. On est fort curieux de voir comment ces deux dames se tireront de leur rôle à la première représentation ; on a lieu de penser qu'elles mettront dans leurs regards de colère une rare vérité.

*** La ville de Clermont manque de professeurs de pianos ; un de nos correspondans dans cette ville nous dit qu'un jeune homme qui aurait du talent y ferait fort bien ses affaires et aurait autant d'élèves qu'il en voudrait.

*** Madame Dorus Gras est de retour de Valenciennes où elle a donné quelques représentations. Cette cantatrice, un des ornemens de l'Opéra, reparaîtra incessamment ; elle doit remplir un rôle très-important dans *la Juive*.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'ÉVERAT, rue du Cadran n° 16.

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, A. GUEMER, HALÉVY (professeur de contrepoint au Conservatoire), JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

1re ANNÉE. N° 40.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 5 OCTOBRE 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

MM. Les abonnés, dont l'abonnement finit le 30 septembre, sont priés de le renouveler s'ils ne veulent pas éprouver de retard dans l'envoi du Journal.

UN BÉNÉFICIAIRE ET RUBINI A CALAIS.

On raconte une anecdote assez originale, qui fait honneur à la bonté autant qu'à l'esprit de Rubini. Un pauvre diable d'Italien, sans argent, sans crédit, *sans bottes*, (comme dit Robert Macaire), ne sachant en un mot à quel saint se vouer, imagina, il y a quelque temps, d'aller à Londres demander au célèbre chanteur son compatriote de le tirer d'embarras. Il s'agissait pour cela de profiter du court instant qui sépare ordinairement les engagemens de Rubini en Angleterre de ceux contractés à Paris, et le prenant au vol, de donner un concert à son passage à Calais. Rubini consentit à tout, promit de se trouver au rendez-vous à jour fixe et engagea le malheureux auquel il rendait la vie, à repartir au plus vite pour aller tout préparer. Celui-ci revient en effet plein d'espoir, monte un concert, affiche monts et merveilles, fait imprimer le nom de Rubini en lettres de six pouces de haut, place les billets, brosse son chapeau pour la première fois peut-être depuis un an, *achète des bottes*, se remonte le corps et l'âme, et le soir du concert, devant une salle pleine se voit forcé de venir. la mort dans le cœur, saluer le public aussi bas que possible, et de lui annoncer que, M. Rubini n'étant pas arrivé, le concert se trouvait nécessairement *remis à huit jours*. Pauvre homme! quelles tortures! quelles angoisses! mais il n'était pas au bout. Il avait a connaître, sans en éviter une, toutes les douceurs d'un *bénéfice*.

Le concert est annoncé de nouveau; Rubini a bien promis d'être exact; tout va bien; il y a plus de monde encore que la première fois, le petit nombre de billets qui restaient ayant été pris. Mais les grands artistes comme Rubini ne peuvent répondre de leur exactitude si long-temps d'avance; trop d'intérêts se rattachent à eux pour leur laisser une entière liberté. Rubini se vit donc forcé une seconde fois de manquer au rendez-vous. Le bénéficiaire, courbant l'épine dorsale jusqu'à se la rompre, vint, tout pâle d'horreur, proposer à l'assemblée un second ajournement. Le public, pensant être pris pour dupe, ne voulut pas en entendre parler, et réclama à grands cris son argent. Il fallut bien le rendre, le rendre jusqu'au dernier sou. La fameuse *paire de bottes* n'était pas payée heureusement; sans quoi, le caissier eût trouvé dans ses comptes un déficit de quatorze francs. Le malheureux Italien allait se brûler la cervelle quand sa providence, son dieu, son chanteur, son Rubini arrive enfin. Il lui raconte ses mésaventures et l'horrible embarras où il se trouvait. « Eh bien, il n'y a point de » temps à perdre; recommencez, je ne puis vous faire » défaut cette fois, puisque me voilà. » Trotte, trotte,

bénéficiaire, va revoir ton directeur, ton chef d'orchestre, ta chanteuse, ton basson et ta flûte; cours chez l'imprimeur, commande une affiche superbe, où tu feras suivre le nom fameux de Rubini de ces mots : *récemment arrivé de Londres;* n'épargne ni marches ni contre marches; convoque le ban et l'arrière-ban des dilettanti; crie à qui voudra l'entendre dans les cafés, les restaurans, au port, dans les rues, sur les toits : *Rubini est arrivé*, personne ne te croira; on te répondra avec un rire menaçant : « A d'autres, charlatan, tu ne nous attraperas plus. » Cependant la séance est ouverte; Rubini s'avance, son cahier à la main, devant un auditoire, hélas! bien différent de celui qui toujours, et partout, se presse pour l'entendre. Quelques nouveaux débarqués qui n'avaient pas eu le temps d'apprendre la déconfiture des deux concerts précédens, et un petit nombre de bons Calaisiens plus richement doués que les autres des trois vertus théologales, la foi, l'espérance et la charité, s'étaient seuls rendus au troisième appel de l'étranger. Rubini chanta comme à l'ordinaire, c'est-à-dire qu'il fut admirable, ravissant, stupéfiant; mais la recette, aye! aye! quel vide dans la caisse! la recette ne couvrait pas les frais, et il y avait à payer l'imprimeur, l'afficheur, les musiciens, la salle, l'éclairage et *le droit des pauvres*. Ce dernier article, il faut l'avouer, suffirait en pareil cas pour faire tomber en épilepsie un homme plus patient que notre Italien. C'est bien la plus déhontée, la plus absurde, la plus révoltante, la plus insolente et la plus impie des mystifications. Parce que nos honorables députés, que Dieu confonde! ont fait une loi sur un objet qui leur était aussi étranger que beaucoup d'autres, un impôt, que dis-je, un impôt? un mandat de spoliation se trouve lancé contre les donneurs de concerts. Un compositeur, qui n'a qu'à peine de quoi vivre, voudra faire entendre un ouvrage d'où dépend son avenir, il montera une belle solennité musicale, il engagera un superbe orchestre; sa partition exécutée avec ensemble et vigueur ira aux nues; mais la recette n'a été que de *deux mille francs*, les frais étaient de *dix-neuf cent*, et voilà le fermier du droit des pauvres qui vient réclamer *cinq cent francs*, le quart de la recette brute, auquel il a droit de par la loi. En sorte, que le malheureux artiste au lieu de la modique somme de cent francs qu'il gagnait pour avoir composé un ouvrage remarquable et avoir réussi à le faire dignement exécuter à ses risques et périls, se trouve tout d'un coup dépouillé de son bénéfice et imposé de *quatre cent francs* de par la loi. C'est le droit des pauvres; c'est-à-dire le droit du fermier des pauvres, qui, ne donnant jamais de concerts, trouve fort commode qu'on en donne pour lui; pour lui qui prend le quart de la recette *sans faire entrer en ligne de compte la moindre partie des frais*.

Mais revenons à notre bénéficiaire. Le droit des pauvres joint aux frais du concert, excédant de beaucoup la somme perçue, il vient trouver Rubini, lui compte son désappointement, et lui indique un moyen excellent de le tirer d'affaire. Ce serait que Rubini fût assez bon pour chanter le comte Almaviva dans le *Barbier de Séville*. Toute la population de Calais étant assurée à présent de la présence du célèbre chanteur, et ne craignant plus de se voir trompée dans son attente, la salle serait comble, et le fermier des pauvres n'aurait le droit de *prendre* que le onzième d'une si belle recette, au lieu du quart qu'il avait pris dans celle du concert, parce que cette fois il s'agirait d'une représentation dramatique (admirable distinction! il paraît que nos députés qui font de si belles lois, en veulent personnellement à la musique. Ce sont sans doute les *sérénades* que beaucoup de ces messieurs essuient en retournant dans les départemens qui leur ont inspiré une pareille haine pour les concerts). « Jouons le *Barbier*, je veux bien, dit cet » excellent Rubini; allez vite vous arranger avec le di- » recteur et comptez sur moi. » Nouveaux efforts, nouvelles courses de l'infortuné bénéficiaire.... Tout marche à souhait; le directeur, les acteurs, sont enchantés de donner une représentation avec Rubini; les arrangemens sont bientôt pris; on affiche; les billets sont enlevés en un clin d'œil; on répète, la pièce va bien; il ne reste plus à faire qu'une dernière répétition à laquelle Rubini a promis d'assister. Il s'y rend en effet. Mais voici bien une autre affaire. A peine, le premier morceau est-il commencé, que Rubini l'interrompt. « Comment! comment! en français! vous chantez en » français? on ne m'avait pas prévenu de cela; jamais » je n'en dirai un mot, c'est impossible. » Et les acteurs français de répliquer : « Comment! comment! en ita- » lien? vous voulez que nous chantions en italien, c'est » de toute impossibilité, nous ne savons pas la langue. » — « Ah mon Dieu! je suis perdu, s'écrie alors le pauvre » diable de bénéficiaire, s'arrachant les cheveux, je suis » perdu, perdu sans ressource! Santa Madona! Pieta! » Sono pazzo, ammazzato, morto!!! — Tout n'est pas » perdu, dit Rubini, frappé de ce désespoir, la repré- » sentation aura lieu, continuons et soyez tranquilles, » j'arrangerai ça. »

Le soir, en effet, il entre gravement en scène, et au moment où chacun se demandait comment allait être résolue la difficulté, Rubini répond à son interlocuteur français : « Cosa vol dire? eh!.., non so troppo bene lo francese!

» Ah ! bene, bene, adesso, capisco. » La salle entière d'éclater de rire à ce dialogue bouffon. Une fois désarmé par l'hilarité, l'auditoire adoptait nécessairement l'exécution du *Barbier* dans les deux langues ; l'opéra a donc continué avec le plus grand succès, et à la satisfaction du public qui ne pouvait assez applaudir à l'incomparable talent autant qu'à la spirituelle obligeance du grand artiste et de l'excellent homme. Il ne faut pas croire qu'une pareille tentative fût absolument sans danger ; le public des petites villes est d'ordinaire assez turbulent, souvent même fort discourtois ; celui de Calais avait été déjà mécontenté par deux fois à l'occasion de Rubini ; il se pouvait donc fort bien que la hardiesse du chanteur italien fût prise en mauvaise part et servît à faire éclater les fâcheuses manifestations d'un ressentiment mal éteint. Il n'en a point été ainsi, à la vérité ; mais l'incertitude du succès en cette occasion, relève infiniment à nos yeux la noble conduite de Rubini, dont on parlera peu sans doute parce qu'il est coutumier du fait.

H. Berlioz.

DE SPONTINI,

ET DU CARACTÈRE DE SES COMPOSITIONS DRAMATIQUES.

Notre but, dans cet examen, n'est pas de relever les imperfections qu'une critique sévère peut découvrir dans le talent de Spontini, mais de signaler à l'admiration les qualités fortes et originales qui lui ont mérité le rang qu'il occupe dans l'estime des artistes.

C'est un lieu commun fréquemment usité dans la critique, que de comparer aux ouvrages d'aujourd'hui ceux des temps passés. Cette comparaison peut être juste, en tant que l'on part du principe que le beau reste éternellement beau, et que le temps ne saurait altérer le caractère primitif de la beauté véritable. Mais ne savons-nous pas quelle influence exercent les circonstances contemporaines sur les plus hautes créations de l'art, et ne faut-il pas, dans l'appréciation équitable des chefs-d'œuvre, faire la part des idées qui dominaient à l'époque où ils ont été conçus ?

Or, les ouvrages de Spontini imposent rigoureusement cette nécessité, et c'est pour l'avoir méconnue qu'on a porté tant de jugemens erronés contre lui. Ses ouvrages diffèrent en tous points de ce que l'harmonie a créé jusqu'à ce jour, et pourtant ils satisfont pleinement aux idées les plus pures de la vraie beauté. Si cependant on voulait établir un parallèle entre lui et un de nos anciens maîtres, si on était curieux de chercher un point de comparaison pour ses beautés, on le trouverait dans Gluck : *Spontini est le Gluck moderne.*

Dans l'art du théâtre, la perfection serait de faire abnégation complète de soi-même, et de sa propre nature pour s'identifier entièrement avec les passions qu'on doit peindre. Mais il n'en va pas ainsi, et chez la plupart des compositeurs dramatiques, c'est le sentiment le plus développé en eux, qui devient le type habituel de l'expression qu'ils prêtent à leurs personnages. Quoique nous ne voulions point nous dissimuler que Spontini ait quelquefois échoué contre cet écueil, il s'élève néanmoins encore sous ce rapport au-dessus de ses contemporains Rossini, Weber, Spohr, etc. ; et d'ailleurs, lorsqu'il sacrifie la vérité artistique à un sentiment prédominant, ne faut-il pas rejeter une partie de ce tort sur les poètes de son époque, eux qui, par la conception presque uniforme de leurs héros et héroïnes, ont mis Spontini dans la nécessité d'être trop souvent monotone et sans couleur ? Les mobiles principaux des personnages des opéras de Spontini sont, à peu d'exceptions près, l'*honneur* et l'*amour*, et le résultat de la lutte qui s'élève entre ces deux passions, le triomphe de l'*héroïsme*. Et comme ces sentimens sont le reflet des idées nationales dont s'inspirait alors la poésie française, n'était-il pas naturel que l'auteur s'identifiât avec eux ? L'honneur et l'amour forment donc le caractère principal de ses créations ; ces sentimens, l'un tout en dehors, l'autre, d'une énergie concentrée, se manifestent chez lui dans toute leur puissance, et nous pouvons affirmer avec raison que *la force est le caractère fondamental des compositions de Spontini.*

Il n'est pas sans exemple dans la littérature et dans les arts, que les détails de l'exécution modifient l'idée qui a présidé à la conception primitive ; mais les grands talens ne procèdent pas ainsi en musique. Dès qu'une idée se présente à leur imagination, elle doit être conçue en quelque sorte dans toute son étendue et dans tous ses développemens, et s'élancer de leur cerveau, pour ainsi dire, tout armée des combinaisons instrumentales qui doivent compléter son ensemble.

Le moindre embellissement qu'on lui adjoindrait plus tard, et à froid, paraîtrait superflu et altérerait l'harmonie pure et belle qui convient à ses parties isolées. Il y a, nous le savons, bien des compositeurs dont les ouvrages laissent apercevoir à l'audition la manière dont ils ont été travaillés, d'abord au piano, ou sur un autre instrument favori, ensuite avec l'accompagnement d'un quatuor, et enfin en partition ; mais ces auteurs ne sont pas ce qu'on appelle des hommes de génie. Peut-il être question de verve poétique et de vérité dans l'ensemble, lorsque tant d'efforts séparent la conception première de l'exécution définitive. Il n'est de vraie poésie que celle où l'esprit, le cœur et l'imagination s'u-

nissent intimement. Or, il est historiquement prouvé que Spontini est artiste et qu'il l'est de cette manière. Il travaille lentement, non pas en esquissant un projet un quatuor et en y ajoutant d'abord un instrument puis un autre; non, il conçoit le tout d'un seul jet, avec toute l'immense richesse qui se présente à son âme. Coordonner ses idées, les employer selon les exigences de la situation, classer dans l'ordre le plus symétrique ce que son imagination lui offre en abondance, voilà ce qui lui coûte du travail. *Spontini est un poète parmi les musiciens* (1).

Ces raisons peuvent aussi répondre au reproche adressé si souvent à Spontini, et même avec plus de vraisemblance sur son instrumentation, comme trop forte, trop chargée, écrasant les voix, et ne faisant de ses opéras qu'un bruit fastueux et étourdissant, etc. Ainsi on raconte que Zelter, revenant un soir d'entendre *Olympia*, et passant devant une trentaine de tambours qui battaient la retraite, s'écria : « Cette musique là repose de l'autre! » Il serait facile de prouver combien ces jugemens sont légers; mais nous préférons citer une autre anecdote. Le même Zelter, lorsqu'il sut que Beethoven avait composé la *Bataille de Vittoria*, dans laquelle on devait entendre, entre autres effets bruyans, de véritables coups de canon, écrivit à Goëthe une dissertation fort savante sur ce genre de musique. Plus tard il entendit cette symphonie et fut enchanté. Il se reproche amèrement une critique injuste comme toutes celles qu'on peut faire contre Beethoven. La véritable apologie de Spontini, il faut, comme nous l'avons dit, la chercher dans les sujets mêmes de ses poèmes. Il faut nous représenter les situations, les caractères sur lesquels le compositeur avait à travailler; il faut nous souvenir des impressions toutes vivantes, de l'exaltation presque frénétique que jetait en ce moment dans les esprits le plus grand des héros dont l'image et les hauts faits aient occupé tous les artistes, puis considérer les prestiges qui se rattachaient à un *Fernand-Cortès*, conquérant de tout un peuple, à une fille d'Alexandre-le-Grand, à la peinture des mœurs de Rome antique.

N'était-il pas nécessaire que sur d'aussi puissantes données fournies par le poète, le compositeur déployât tous les effets que son art mettait à sa disposition. Nous convenons aisément que les ouvrages de Spontini exigent un plus grand orchestre que presque tous ceux des autres compositeurs; mais nous soutenons aussi sans crainte qu'il se trouve toujours dans un rapport beaucoup plus direct avec l'ensemble de l'ouvrage, et surtout avec l'importance des idées musicales que la moitié du même orchestre avec les pauvres motifs de contredanses dont on nous gratifie sous le nom de grands opéras (1). Nous allons donner encore une autre preuve, que tous les moyens que Spontini a employés dans ses ouvrages, sont motivés par l'idée fondamentale qu'ils expriment; car on trouve dans ses partitions toujours *deux piano* pour un *forte*; et ce sage mélange et cette division d'expression produisent de beaux et grands effets, même avec un orchestre médiocrement nombreux. Mais quand ces masses, et avec elles les effets qu'elles produisent, se doublent, alors les critiques malveillans n'y entendent plus que du bruit.

Nous pourrions facilement, et d'une manière victorieuse, réfuter des reproches tels que les suivans : Pourquoi ne se trouve-t-il pas de chanteurs ni de cantatrices pour les opéras de Spontini? Nous n'aurions qu'à demander combien il y en a pour *Orfeo* de Gluck, pour *Alceste*, pour *Armide*, et pour *Oberon* de Weber. *Les œuvres de Spontini ne sont donc, en aucune manière, des opéras qui ne produisent que du faste et du bruit, car ces effets bruyans sont partout appropriés au but qu'ils veulent atteindre.*

Parmi les compositeurs dramatiques, Gluck fut le premier qui s'occupa de la déclamation jusqu'alors entièrement négligée. Mais son zèle à donner la valeur propre à chaque mot, même à chaque syllabe, le porta à négliger souvent l'expression mélodique. C'est là la cause de ce que ses récitatifs sont des chef-d'œuvres qu'on ne pourra dépasser; car ce sont plutôt l'harmonie et le rhythme que la mélodie qui forment leurs beautés principales. La déclamation de Gluck est, si l'on peut s'exprimer ainsi, une traduction mot à mot en musique, et c'est par là que ses imitateurs ont commis le plus de fautes. Les compositeurs ne s'occupèrent plus d'idées musicales, mais de syllabes.

Les Italiens s'étaient depuis long-temps résignés à ne faire prédominer dans la musique que la mélodie. Alors vint Spontini. Il prit des Italiens le charme de la mélodie; de Gluck l'art de la déclamation musicale, et en ne se rapprochant des meilleurs maîtres allemands que pour ce qui concernait l'harmonie, il devint le compositeur de tous les pays et de tous les temps. Comme Gluck, il dédaigna l'usage des *fioriture* et des ornemens factices, et là où il s'en est servi, ils se trouvent

(1) L'exécution matérielle des partitions de Spontini pourrait déjà nous en servir de preuves. On n'y trouve aucun *bis*, ni *come sopra*; tout est écrit avec la plus grande précision, et de manière à faire croire que ses yeux même ne peuvent supporter une irrégularité et un décousu matériels.

(1) Il est superflu de faire la remarque que nous sommes bien éloignés de ranger dans cette catégorie *Robert-le-Diable* de Meyerbeer, et *Guillaume-Tell* de Rossini.

dans le plus heureux accord. Avec le sens des paroles et leur déclamation, *Spontini est un déclamateur lyrique accompli.*

Les expériences les plus intéressantes nous ont appris clairement combien le problème d'une semblable union est difficile à résoudre en musique. Charles-Marie de Weber fut, sans contredit, sinon le génie le plus fécond, du moins le compositeur le plus ingénieux qui jamais ait existé. Il fit dans son *Euryanthe* le premier essai d'une déclamation lyrique; mais il ne réussit pas à atteindre la reproduction fidèle du sens des paroles. Il se tira de cette difficulté avec plus de bonheur dans *Oberon ;* là, Weber est digne de lui; là il se montre le premier compositeur allemand qui ait su réunir une déclamation parfaite à la richesse mélodique la plus entraînante. La puissance d'une véritable déclamation lyrique est tellement grande, qu'elle prévaut sur la division rhythmique des phrases musicales. Nous trouvons déjà dans Gluck, chez qui la déclamation était dominante, et dans les opéras de Spontini et de Weber, des phrases de cinq, sept et neuf mesures, qui n'ont pas des réponses d'une égale dimension, et qui par conséquent sont fausses selon les règles du rhythme, et pourtant cela ne froisse jamais le sentiment rhythmique.

La littérature allemande, et particulièrement celle du journalisme, est riche en documens intéressans sur les ouvrages de Spontini. Il a trouvé beaucoup de contradictions, peut-être plus que d'éloges; mais nous croyons ce blâme motivé par d'autres causes que ses œuvres. Ses admirateurs les plus estimés étaient l'excellent écrivain fantastique *Hoffmann* et le savant professeur *Marx*, à la plume énergique duquel on doit plus d'un travail estimable de ce genre, lors de la brillante époque musicale de Berlin. Fr. STOEPEL.

Une nouvelle Production de M. H. Herz.

VARIATIONS BRILLANTES (*di bravura*) avec accompagnement d'orchestre sur le trio favori du *Pré-aux-Clercs*, par H. Herz. Op. 76. Prix : 15 fr. Pour piano seul : 7 fr. 50 c.

Nos lecteurs auront sans doute remarqué que nous nous occupons souvent de M. Herz, et que de plus, nous faisons de ses œuvres un examen plus rigoureux que si nous avions à traiter des productions de MM. Chaulieu, Fessy, Lavainne, Roger, etc., etc. Notre intention n'est pas de nous excuser sur ce point auprès de nos lecteurs, car en cela, notre propre patience est assurément soumise à la plus rude de toutes les épreuves; mais nous espérons qu'il nous sera permis d'exposer en peu de mots les causes qui nous poussent à en agir comme nous le faisons.

Nous avons souvent à nous occuper de M. Herz : c'est que souvent, trop souvent hélas! en bon industriel, il met en mouvement la roue de sa machine à variations. M. Herz est né pour briller en Angleterre, cette terre classique des fabriques.

Nous faisons de ses productions un examen plus rigoureux, etc., etc. Parmi les compositeurs du même genre, ou si l'on préfère que nous nous servions des anciennes dénominations, de ce genre, qui distinguait jadis les *Steibelt*, les *Latour*, les *Gélineck*, les *Vanhall* et quelques autres représentans de ce style, le plus *commun* et le plus *élégant*, le plus *plat* et en même temps le plus *précieux*, le plus *vide d'idées* et partant le plus aisé à saisir; parmi ces compositeurs, disons-nous, M. Herz est sans contredit le plus distingué de tous et celui qui a su jeter le plus vif éclat sur le genre qu'il a adopté (1). Imbus comme nous le sommes des idées que nous avons si souvent émises sur l'art, fermement résolus à combattre de toutes nos forces la musique médiocre et indigne de la sainteté de son nom; celle-là même qui depuis dix ans est presque parvenue à faire oublier ou du moins négliger et méconnaître les admirables œuvres classiques de *Beethoven*, *Mozart*, *Weber*, *Moschelès* et *Hummel*, n'était-ce pas pour nous un véritable devoir de nous attaquer aux champions les plus haut placés? Devions-nous poursuivre de pauvres et insignifians écoliers, tandis que le chef, poursuivant fièrement, et sans être gêné par sa conscience, son œuvre d'argent et de lucre? Et n'avons-nous pas dû employer les expressions du blâme le plus sévère, lorsque nous avons vu l'égoïsme et l'avarice nous présenter si fièrement une impénétrable cuirasse? Quand bien même notre conduite ne devrait nous mener à aucun résultat satisfaisant, nous aurons toujours la consolation de penser que nous avons consacré toutes nos forces à la défense de la bonne cause. Mais remercions Apollon de ce que nos conseils sont bien loin d'avoir été perdus! Partout, nous trouvons des esprits qui savent nous comprendre et des voix qui répondent à la nôtre; nous avons donc l'assurance de voir toutes les vaines et fières idoles succomber tôt ou tard pour faire place enfin à l'art véritable.

La nouvelle œuvre de M. Herz (N° 76) est si diamétralement opposée à toute idée artistique, elle est si loin de réaliser l'attente que doit éveiller, dans l'année 1834,
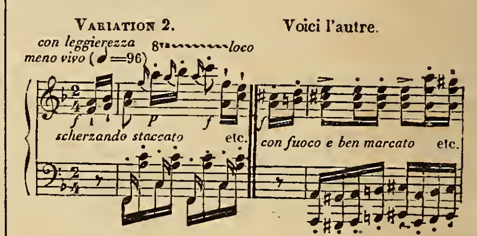
(1) On nous pardonnera de ne pas employer le mot *chef d'école* pour désigner M. *Herz*. D'une part, cette dénomination rappelle des phases de l'art trop nobles et trop grandes; de l'autre, le mot *école* emporte avec soi l'idée d'une science acquise, et il ne peut pas être question de cela à propos de M. Herz.

une composition écrite pour le piano, qu'il ne peut être ici nullement question d'un analyse scientifique ou raisonnée d'après les principes de l'art. Nous nous contenterons donc de quelques remarques pour le profit et l'instruction des amateurs qui ne seraient pas à même d'examiner par eux-mêmes cette nouvelle production. Le titre renferme trois et peut-être bien même quatre choses de trop. On a donné aux variations la double dénomination de variations *brillantes et de bravoure*. Par le mot brillant; on sous-entend implicitement l'idée de quelque chose de riche, de distingué, de quelque chose enfin qui s'élève au-dessus du vulgaire; en effet, couvrez un mendiant ou un homme du commun des plus riches accoutremens, un tel homme ne saura jamais parvenir à briller dans la juste acception du mot. De même aussi, le seul mot bravoure présente à l'esprit une certaine idée de force et de noblesse; la bravoure est le plus bel ornement d'un homme qui comprend sa dignité; son caractère distinctif est celui d'une énergique gravité. Or, nous le demandons, comment rattacher les idées de brillant et de bravoure à une œuvre dont le thême est formé par l'une des plus jolies contredanses de Musard, un de ces motifs légers qui chaque soir viennent donner à l'habitué du café Turc des velléités si dansantes. L'auteur aurait-il voulu exprimer par son titre qu'il faut se munir d'une bonne dose de courage avant d'oser s'attaquer à ce pâle remaniement d'idées vieillies et surannées? L'aveu serait aussi par trop naïf! M. Herz aurait dû se contenter d'annoncer des variations nouvellement sorties de sa fabrique; un tel titre eût amplement suffi. Nous regardons aussi comme une superfétation le prétendu accompagnement d'orchestre dont le compositeur nous fait fête. En effet, nous affirmons que tout homme qui, après avoir rassemblé tout son courage, voudra se décider à jouer ce morceau d'un bout à l'autre, pourra fort aisément le faire sans éprouver la moindre gêne par l'absence de l'orchestre. En cas de besoin, un bon orchestre n'aurait nulle peine à improviser un accompagnement au moins égal à celui qui a été écrit par le compositeur lui-même. Que nous regardions le prix de 15 francs comme une annonce exubérante, c'est ce qui nous paraît encore trop clair pour que nous nous y arrêtions un seul instant.

L'introduction commence par un *tutti* composé d'accords énergiques, c'est à dire pointés, et qui doivent être frappés avec force et résolution. Ce *tutti* est ensuite interrompu par une courte phrase *pianissimo* pour les flûtes, les hautbois ou les violons, puis il se termine de la manière la plus commune et la plus triviale par un *solo* de cor *diminuendo e ritardando*. Le *solo* de piano entame ensuite un trait entièrement analogue au motif, et qui, s'il eut été traité avec un vrai talent musical, aurait pu former un fort joli *cantabile*; mais le compositeur s'est laissé emporter par un tel déluge de notes, de trilles et d'accords plus ou moins baroques, qu'au bout de quelques instans, on ne tarde guère à perdre de vue l'idée principale. A la quatrième page, tout au commencement, M. Herz s'oublie au point qu'il copie note pour note un passage d'un concerto de *Weber* (1). Pour un COMPOSITEUR de la force de M. *Herz*, c'est un véritable malheur que de rappeler de semblables œuvres; et pourtant chacun sait s'il s'en fait faute. La mélodie du *trio* favori du *Pré-aux-Clercs* est arrangée en octaves pour la main droite, et la main gauche exécute un accompagnement formé par une suite d'accords qui n'ont rien que de fort ordinaire.

La première variation est écrite en triolets et ressemble à toutes celles que l'on retrouve dans les œuvres du même genre, et qui, nous devons le croire, se trouvent toujours faites d'avance. En effet, toutes les combinaisons peuvent se rapporter au même thême avec un avantage égal.

La seconde variation brille par la même trivialité. Nous donnons ici, dans tout son brillant entourage, la figure principale qui sert de type aux huit premières et aux huit dernières mesures :



Maintenant si l'on veut bien remarquer que les huit dernières mesures de la seconde reprise sont la répétition exacte des huit premières mesures formant la première reprise, et de plus, que les quatre dernières mesures de la seconde reprise ne sont, à une octave supérieure, que la stricte répétition des quatre premières mesures de cette même reprise, on pourra se convaincre que la variation tout entière se compose seulement de douze mesures qu'on aurait pu écrire sur deux portées de musique. Voilà pourtant comment on remplit des pages ! ! Par la même occasion, et pendant que nous sommes comme perdus au milieu de ces tristes détails, nous ferons encore une remarque sur une
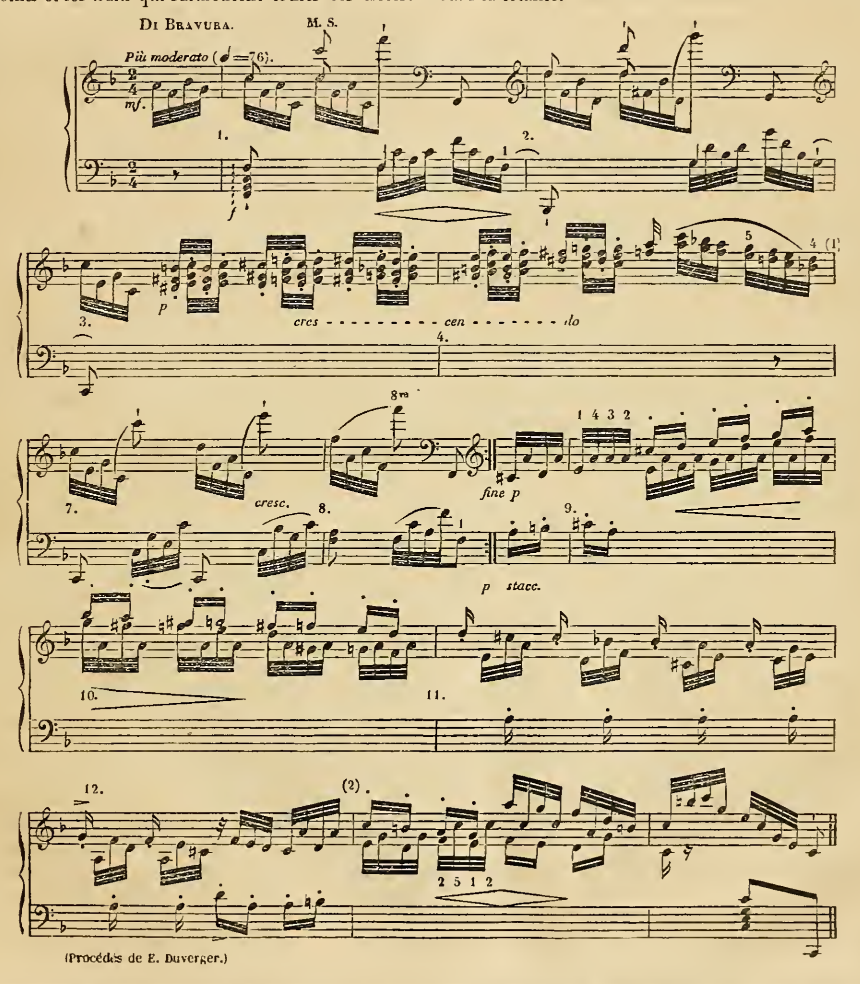
(1) Voyez les œuvres de Weber, *morceau de salon*, p. 204. Paris, édition de Maurice Schlesinger.

autre particularité de la *composition* de M. Herz.

Ce *compositeur* a écrit en tête de la deuxième variation : *con leggierezza*. Pour l'ordinaire, c'est là que l'on place les mots qui doivent spécifier le caractère du morceau entier. Mais ici, concilier la *leggierezza* avec le *staccato* ou avec *forte con fuoco e ben marcato*, ou enfin avec la *bravura*, c'est un véritable contre-sens ; le mot *scherzando* eût amplement suffi. Pour indiquer le mouvement, M. Herz écrit en outre *meno vivo*, et en même temps il indique le numéro du métronome. Pourquoi cela ? Il écrit encore en toutes lettres le mot *staccato*, quoique le *staccato* soit bien suffisamment annoncé par les points et les traits qui surmontent toutes les notes. A quoi bon tout cela ? A rien, sinon à faire des mots et à parer quelque peu sa marchandise. On doit indiquer avec soin toutes les nuances, mais il faudrait éviter le double emploi et surtout des mots qui se contredisent.

Si tout n'était pas digne de remarque dans une œuvre de M. Herz, je ne pourrais retenir une exclamation à la vue de la cinquième variation.

Voilà comment M. Herz nous apprend ce qu'il entend par *la bravura*. N'est-ce pas instructif ? Mais au lieu de donner à cette occasion des remarques qui pourraient ne paraître que pâles sans être satisfaisantes, nous communiquons à nos lecteurs la variation elle-même dans la totalité.



(Procédés de E. Duverger.)

Maintenant on reprend les huit premières mesures, et voilà ce que M. Herz appelle *la bravura*.

Il nous faudrait des volumes si nous voulions indiquer toutes les sources auxquelles M. Herz a été puiser ses inspirations, et si nous devions entrer dans une analyse sévère du prétendu *adagio con espressione* formant la quatrième variation, ou dans celle du rondo finale qui la suit. Cet adagio est une véritable monstruosité farcie de lieux-communs, sans qu'on y puisse trouver la moindre trace d'ame, d'esprit ou de charme. Quant au *finale*, il ne mérite aucune mention. C'est le plus mauvais finale qui soit jamais sorti de la plume de M. Herz, et il confirme parfaitement ce mot de l'un de nos collègues : c'est un pas de clerc!

NOUVELLES.

*** Le public apprendra avec plaisir qu'il est sur maintenant d'entendre l'opéra nouveau en 5 actes de M. *Meyerbeer* à l'Académie Royale de Musique. Les difficultés sont applanies; M. Véron rend à M. Meyerbeer les 30,000 fr. qu'il avait reçus à titre de dédit de cet illustre compositeur, quand celui-ci, obligé pour la santé de sa femme, de partir l'an passé pour l'Italie, ne put livrer sa partition à l'époque convenue. Par suite de cette restitution, la partition de M. Meyerbeer appartient dès à présent au directeur de l'Opéra qui la montera après la *Juive*, de M. *Halévy*, actuellement en répétition. L'administration de l'Opéra-Comique avait fait de son côté une démarche pour s'approprier cette partition en offrant à M. Meyerbeer la somme de 30,000 fr. à titre de prime, dans le cas où M. Verron ne se fut pas décidé à rendre cette somme. Nous ne saurons assez louer l'empressement de MM. Crosnier et Cerfbeer, ils prouvent par cette démarche qu'ils ne reculent devant aucun sacrifice pour faire de l'Opéra-Comique un *véritable Opéra*, puisque pour exécuter cette vaste composition il aurait fallu en outre augmenter considérablement les chœurs et l'orchestre. Nous savons que l'auteur de *Robert-le-Diable*, sensible à ce généreux procédé, termine *en ce moment* un opéra comique en 3 *actes* pour ce théâtre.

*** Le théâtre Italien a été ouvert *jeudi* par la *Gazza Ladra*. *Lablache*, *Tamburini*, *Ivanoff* et *Santini*, ont eu des salves d'applaudissemens. Cette représentation était un vrai triomphe pour la belle *Julie Grisi*, qui a beaucoup travaillé pendant son absence. Ses progrès sont remarquables et comme cantatrice et comme mime.

*** Mercredi, mademoiselle *Thérèse Elsler*, dansant un pas de deux avec mademoiselle *Fanny*, dans le bal de *Gustave*, a obtenu un brillant et légitime succès. Le pas réglé par cette charmante danseuse lui fait honneur; il est du meilleur goût, et prouve que l'auteur est bon chorégraphe.

*** *La Juive*, de MM. Scribe et Halévy, ira en scène vers la fin du mois de novembre. L'administration fait des frais considérables pour représenter cet ouvrage avec tout le luxe dont l'Académie royale est susceptible: elle fonde les plus grandes espérances et sur le poème et sur la musique de cet opéra.

*** Le succès du *Chalet* continue à l'Opéra-Comique. Cette jolie partition de M. *Adam* a été acquise par M. Schœnenberger, qui doit la publier incessamment.

*** M. Breuer, compositeur de l'opéra *les Rosières*, qui a été représenté récemment à Dusseldorff, vient d'arriver à Paris.

*** La semaine prochaine, le ballet intitulé : *les Chinois*, dont on dit d'avance le plus grand bien, se montrera au théâtre Ventadour.

*** Notre célèbre Boyeldieu est arrivé à Paris. Il ne va pas mieux, et il y a peu d'espérance pour son rétablissement; les douleurs de tête sont moins fortes.

*** La musique de : *le Fils du Prince*, opéra de M. de Feltre, se publie dans ce moment. Plusieurs morceaux viennent de paraître.

*** *Robert-le-Diable* vient d'obtenir le succès le plus éclatant à Amsterdam. L'enthousiasme s'est manifesté à un tel point que tous les chanteurs, et même le directeur, ont été redemandés.

*** Madame Malibran est à Lucques, l'Italie est heureuse et fière de nous avoir dérobé cette admirable cantatrice.

*** *Les Chinois*, tel est le titre d'un opéra nouveau de MM. Scribe et Auber, qui sera représenté au théâtre de la Bourse, immédiatement après *Valentin*.

*** Avant la fin du mois, nous verrons *Valentin* à l'Opéra-Comique; la musique est de M. Marliani, auteur de l'opéra *Il Bravo*. On dit beaucoup de bien de la pièce, attribuée à MM. Planard et Paul Duport.

*** Il y a toujours beaucoup de monde à l'Opéra-Comique; le public se plaît dans la jolie salle de la Bourse, et l'administration de ce théâtre fait tous les efforts possibles pour y fixer la vogue.

*** On vient de représenter avec succès au théâtre de Francfort un opéra en 4 actes, intitulé : *une Visite à Bedlam*, dont la partition est due à M. Rosenheim, pianiste de talent.

*** *Le Chalet* a obtenu beaucoup de succès à Fontainebleau; toute la cour a applaudie et la jolie musique de M. Adam, et la belle voix d'Inchindi.

*** L'Opéra-Comique vient d'engager mademoiselle Fargueuil, jeune et jolie personne, élève de Bordogny.

*** Le Conseil municipal de Lyon vient de prendre une décision qui peut prolonger indéfiniment la clôture du grand théâtre de cette ville. On ne peut que déplorer une telle mesure qui est à la fois une perte pour l'art, et un triste symptôme de la situation commerciale du pays. On est surtout étonné, lorsqu'on pense que M. Singier, qui a déjà fait prospérer si long-temps le grand théâtre de Lyon, ne demandait pour s'en charger encore qu'une subvention de 60,000 francs, et que le Conseil persiste à n'en allouer que 14,000. C'est donc pour une différence de 26,000 francs que l'art du théâtre, et notamment la musique qui en est une si noble partie, vont cesser d'avoir asile et appui dans la seconde capitale de la France. Avec un budget qui prodigue l'or à pleine main pour tant d'emplois inutiles, avec une subvention si considérable pour tel théâtre privilégié de Paris, tant de fonds secrets pour la police, tant d'impôts produits par les jeux, etc., etc., on se demande comment nos *prétendus protecteurs de l'art*, ne peuvent consacrer une aussi modique somme à maintenir le seul théâtre qui put dignement faire écho à ceux de Paris pour nos chefs-d'œuvre dramatiques, et surtout lyriques.

*** Féréol vient de contracter un nouvel engagement avec l'Opéra-Comique.

*** La musique de *Robert-le-Diable* a fait avant-hier tout entière les honneurs d'une messe de mariage à l'église Saint-Eustache. C'était M. Benoît, professeur au Conservatoire, qui, cette fois, par extraordinaire, touchait l'orgue. Cette belle musique, exécutée en présence d'une nombreuse assemblée réunie pour prier, et avec le talent qu'on connaît à cet excellent professeur, a produit une grande sensation, notamment lorsque, au moment de l'élévation, l'orgue a fait entendre l'air qui accompagne le chant d'église à la fin du 5e acte de cette belle partition. Les mariés étaient M. Martial Célérier et mademoiselle Gouin, fille du chef de division à l'administration générale des postes, que M. Meyerbeer, qu'on sait être lié d'amitié avec le père de la future, assistait comme témoin.

*** *Spagnoletti*, le plus célèbre chef d'orchestre de l'Angleterre, vient de mourir, frappé d'apoplexie *foudroyante*.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER

Paris. — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran n° 16.

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, A. GUEMER, HALÉVY (professeur de contrepoint au Conservatoire), JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

1re ANNÉE. N° 41.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 12 OCTOBRE 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

BOIELDIEU.

Boieldieu n'est plus! il a succombé à une phthisie qui, depuis plusieurs mois, n'annonçait que trop à ses amis la perte douloureuse qu'ils allaient faire. Lui seul paraissait ignorer que la mort s'avançait rapidement, et qu'elle le frapperait bientôt. J'étais près de lui dix jours avant sa dernière heure. Il était calme et tranquille; et si je n'avais vu sa mort écrite sur son front pâle, dans ses yeux brillans d'un éclat lugubre, j'aurais pu croire, à ses discours, qu'une longue carrière lui était encore promise. Sa famille lui cachait ses pleurs pour lui parler de l'avenir. Peut-être aussi lui-même déguisait-il le secret de son agonie sous une apparente sécurité; peut-être eut-il ce courage pour ne pas affliger ceux qui l'aimaient, pour tromper la douleur de sa femme, de son fils, de son frère, qui ne l'ont pas quitté, et qui voyaient à chaque instant la vie se retirer de ce cœur si bon, de cet esprit si aimable, si affectueux!

Nous parlerons un autre jour des ouvrages de cet homme célèbre. Nous n'avons aujourd'hui qu'un seul mot : Boieldieu est mort!

Il s'est éteint mercredi 8 octobre, à quatre heures après midi, à sa maison de campagne de Jarcy, qu'il avait voulu revoir. Il était né le 23 décembre 1775. Ses obsèques auront lieu lundi prochain, 13 octobre, à Saint-Roch, où l'orchestre de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, ainsi que les élèves du Conservatoire, exécuteront un service funèbre. Tout ce que Paris renferme de musiciens viendra rendre un dernier hommage à sa mémoire.

F. HALEVY.

GUILLAUME-TELL,

DE ROSSINI.

Rossini las d'entendre sans cesse critiquer ses ouvrages sous le rapport de l'expression dramatique, plus las peut-être encore de l'admiration aveugle de ses fanatiques partisans, employa un moyen fort simple pour imposer silence à l'une et se débarrasser des autres, ce fut d'écrire une partition sérieusement pensée, méditée à loisir et consciencieusement exécutée d'un bout à l'autre suivant les conditions exigées de tous temps par le bon sens et le goût. Il fit *Guillaume Tell*. Ce bel ouvrage doit donc être considéré comme l'application des nouvelles théories de l'auteur, comme l'éveil de plus grandes et de plus nobles facultés dont les exigences du peuple sensuel pour lequel il écrivit jusqu'alors avaient nécessairement rendu le développement impossible. C'est sous ce rapport que sans engouement, comme sans préventions aucunes, nous allons examiner la dernière partition de Rossini.

A n'envisager que les suffrages qu'il a mérités, les applaudissemens qu'il a excités, les conversions qu'il a faites, *Guillaume Tell* a sans doute obtenu un succès immense; succès d'admiration spontanée chez le uns, de réflexion et d'analyse chez beaucoup d'autres. Et pourtant on est forcé d'avouer qu'il n'a pas pu joindre à cette gloire, celui de tous les succès auquel les direcrecteurs, souvent même les auteurs, sont plus sensibles, je veux dire le succès populaire, le *succès d'argent*. Le peuple des dilettanti est hostile à *Guillaume Tell* qu'il trouve froid et ennuyeux. Les causes d'une pareille divergence d'opinions, resortiront je l'espère, des études que nous proposons au lecteur de faire avec nous sur cette importante production. Suivons l'auteur pas à pas dans la nouvelle route où il est entré, et qu'il eût parcourue d'une marche rapide et plus ferme sans quelques regards que la force d'habitudes enracinées lui a fait jeter en arrière. Ces rares exemples viennent confirmer encore le vieil adage : « Dans les arts il faut un parti pris, les moyens termes ne valent rien. »

OUVERTURE.

Pour la première fois Rossini a voulu composer son ouverture dans les données dramatiques admises par tous les peuples de l'Europe, les Italiens seuls excepté. En débutant dans ce style de musique instrumentale, qui, pour lui, était entièrement nouveau, il en a aggrandi la forme, de telle sorte, que son ouverture est devenue, à vrai dire, une symphonie en quatre parties bien distinctes, au lieu d'un morceau à deux mouvemens dont on se contente ordinairement. La première, peint assez bien, à mon avis, le calme d'une solitude profonde, ce silence solennel de la nature, quand les élémens et les passions humaines sont en repos, c'est poétiquement commencer; des scènes animées qui vont suivre naîtra un fort beau contraste; contraste d'expression, contraste même d'instrumentation; cette première partie étant écrite seulement pour cinq violoncelles *solo* accompagnés du reste des basses et contrebasses, pendant que l'orchestre entier est mis en action dans le morceau suivant : *l'Orage*. Ici l'auteur aurait pu, ce me semble, abandonner avec avantage les rythmes carrés, les phrases à correspondances égales, les cadences à retours périodiques, qu'il emploie avec tant de bonheur partout ailleurs : « souvent un beau désordre est un effet de l'art », a dit un auteur dont la réserve classique ne peut être contestée. Beethoven l'a prouvé, dans son prodigieux cataclysme de la symphonie pastorale; aussi a-t-il atteint le but que le compositeur italien n'a fait qu'entrevoir sans l'atteindre. Plusieurs effets d'harmonie sont remarquables et ingénieusement mis en évidence; de l'accord de *neuvième mineure*, entre autres naissent des effets vraiment singuliers. On est fâché de retrouver encore dans l'orage de *Guillaume Tell*, ces notes jetées, d'instrumens à vent que les amateurs appellent des gouttes de pluie; ce moyen avait été déjà employé par Rossini dans la petite ondée du Barbier de Séville, et dans je ne sais quel autre opéra. En revanche il a su tirer de la grosse caisse *sans cimballes* des bruits pittoresques où l'imagination retrouve volontiers le retentissement d'un tonnerre lointain parmi les anfractuosités des montagnes. Le decrescendo obligé de la tempête est ménagé avec une rare habileté. En somme, ce n'est pas saisissant, foudrayant, comme la tempête de Beethoven, tableau musical auquel il sera peut-être impossible de trouver jamais un pendant; il n'y a pas là ce caractère sombre et désolé qu'on admire dans l'introduction d'Iphigénie en Tauride; mais c'est beau et plein de majesté. Malheureusement le musicien se laisse toujours voir; nous le suivons constamment dans ses combinaisons, dans celles même qui paraissent le plus excentriques. Beethoven au contraire a su se dérober entièrement aux investigations de l'auditeur; ce n'est plus un orchestre; ce n'est plus de la musique qu'on entend, mais bien la voix tumultueuse des torrens du ciel, mêlée aux fracas des torrens de la terre, aux éclats furieux de la foudre, au froissement des arbres déracinés, aux raffales d'un vent exterminateur, aux cris d'effroi des hommes et aux beuglemens des troupeaux. Cela consterne, cela fait frémir; l'illusion est complète. L'émotion que donne

Rossini dans la même circonstance est loin d'atteindre à un pareil degré. Mais poursuivons. A l'orage succède une scène pastorale de la plus grande fraîcheur; la mélodie du cor anglais en style de *ranz de vaches* est délicieuse, et les folâtreries de la flûte au-dessus de ce chant calme, sont d'une fraîcheur et d'une gaîté ravissantes. Nous remarquerons en passant que *le triangle*, qui frappe par intervalles de petits coups *pianissimo*, est ici fort à sa place; c'est la sonnette des troupeaux paissant tranquillement pendant que les bergers se renvoient leurs joyeuses chansons. Ah! vous allez voir un effet dramatique dans cet usage du triangle? nous dira-t-on; en ce cas veuillez nous apprendre ce que représentent les violons, les altos, les basses, les clarinettes, etc.? A cela je répondrai que ce sont des instrumens de musique, qu'ils sont les conditions de l'existence de l'art, tandis que le triangle n'étant qu'un simple morceau de fer dont le son n'est pas rangé dans la classe des sons appréciables, ne doit être entendu au milieu d'un morceau doux et calme que dans le cas où sa présence y serait parfaitement motivée, autrement il ne paraîtrait qu'une bizarrerie ridicule. Aux dernières notes du cor anglais, qui chante la mélodie pastorale, entrent les trompettes sonnant une fanfare rapide, incisive, sur le *si* naturel, tierce majeure du ton de *sol*, établi dans le morceau précédent, lequel *si* devient en deux mesures dominans de *mi* majeur et fixe, ainsi d'une manière aussi simple qu'inattendue la tonalité de l'allegro suivant. Cette dernière partie de l'ouverture est traitée avec un brio, une verve, qui excitent toujours les transports de l'auditoire, mais elle est entièrement établie sur un rythme aujourd'hui bien usé; et le thème est presque entièrement le même que celui de l'ouverture de *Fernand Cortès*. Le trait en stacato des premiers violons, voltigeant du ton d'*ut* dièze mineur à celui de *sol* dièze mineur, est un épisode des plus heureux spirituellement jetté au milieu de cette instrumentation guerrière; il offre en outre un moyen de retour au thême principal, qui donne à cette rentrée une impétuosité irrésistible; l'auteur en a su tirer parti fort habilement. La péroraison de ce pétulant allegro est d'une grande chaleur. Enfin, malgré le défaut d'originalité du thême et du rythme, malgré un abus de grosse caisse fort désagréable dans certains momens et l'emploi un peu vulgaire de cet instrument frappant toujours les temps forts comme dans les pas redoublé où dans les musiques des bals champêtres, il faut avouer que l'ensemble du morceau est traité avec une supériorité incontestable, une verve telle que Rossini n'en avait peut être pas encore montré de si entraînante et que l'ouverture de *Guillaume Tell* est une œuvre, d'un immense talent qui ressemble au génie à s'y méprendre.

(La suite au numéro prochain.)

ESSAI

SUR LA POÉTIQUE DE LA MUSIQUE INSTRUMENTALE (1).

Dans le domaine des arts, toute conception doit être le produit d'un sentiment intime, dont l'exécution doit porter la visible empreinte. C'est dans la liaison la plus étroite possible de *l'idée* et de la *forme* que réside la véritable essence du *beau*. Plus la *forme* est l'image vivante et animée de *l'idée*, plus l'artiste s'est approché du suprême degré du *beau*. Aussi, un simple et vain étalage de coquetterie *extérieure* ne saurait constituer une œuvre *artistique*. C'est à la seule pensée primitive, transparente sous les *formes* de toute production de l'art, qu'il appartient de lui imprimer un caractère de noblesse et d'élévation. Dans toutes les jouissances que donnent les arts, les sens matériels ne doivent pas seuls être affectés; il faut que l'âme et l'esprit soient également saisis par la manifestation de *l'idée esthétique*; car c'est cette *idée* qui est précisément ce *quelque chose d'intime* que l'exécution s'attache à traduire en *formes sensibles*.

Dès-lors un examen de la musique purement instrumentale, sans aucune association avec des paroles; un examen qui a pour objet à la fois de rechercher jusqu'à quel point le *ton* est propre à devenir l'interprète des sensations intimes, et de présenter la musique comme un art réellement *esthétique*, c'est-à-dire comme un beau jeu dont les combinaisons obéissent *à une idée déterminée*; un tel examen, disons-nous, nous semble être d'un haut intérêt et pour l'art et pour les artistes.

Tant que l'on ne parviendrait pas à démontrer à l'aide d'une théorie bien motivée qu'il est possible de rendre jusqu'à un certain degré une idée sensible par un pur et simple assemblage de tons (*la musique instrumentale*), aussi long-temps la musique ne serait qu'un jeu frivole, embelli de *formes de tons* conventionnelles; elle devrait se retirer et disparaître du domaine des véritables beaux-arts; elle ne formerait enfin *un art*, qu'autant qu'elle serait unie à la poésie ou à la danse.

Un auteur spirituel, très-versé dans la philosophie de l'art, disait à ce sujet :

« L'essentiel dans les beaux-arts est qu'ils nous ouvrent le
» monde intérieur et l'exposent à nos regards : tous les autres
» plaisirs qu'ils peuvent nous offrir, sont bien au-dessous de

(1) Fragment d'un ouvrage qui paraîtra prochainement sous ce titre.

» celui là. Dès lors, l'objet le plus important d'une théorie sur » un art quelconque, c'est d'indiquer les moyens d'exprimer » les sensations intimes. Une théorie qui n'accomplit pas cette » tâche, est sans aucune valeur; elle manque son but le plus » intéressant et le plus élevé. Du reste, la science des tons » peut offrir des moyens satifaisans de rendre en musique les » sentimens intimes. »

Fonder d'une manière plus positive *une théorie musicale de ce caractère supérieur* (théorie qui, jusqu'à présent, n'a encore été nulle part établie avec une clarté et un ensemble suffisans), tel est l'objet que nous avons en vue dans cet essai. Nous nous proposons particulièrement d'y signaler, d'une manière plus frappante qu'on ne l'a fait encore, la puissance descriptive et poétique du simple langage des tons sans le secours de la parole et du geste, et c'est ce qui nous fait espérer qu'à la différence des théories ordinaires, qui n'offrent que de simples préceptes sur les formes, notre théorie à nous sera jugée digne du titre de *Poétique de l'art des tons.*

Toutefois, avant de commencer notre tâche, nous devons nous livrer à quelques observations sur plusieurs formes vicieuses que prend, parfois, la *musique instrumentale*, et sous lesquelles elle s'est, malheureusement déjà montrée si fréquemment que des penseurs profonds lui ont souvent disputé tout caractère vraiment *esthétique* (1).

La *Musique instrumentale*, ainsi que l'expérience ne nous l'a que trop appris, peut se montrer sous la forme d'un jeu de fantaisie avec de belles combinaisons de tons, et dans lequel il ne s'introduit, si ce n'est fortuitement, et sans aucun dessein prémédité de la part du compositeur, rien de caractéristique que ce qui tient naturellement aux procédés de l'art que l'on met en usage. En écrivant un morceau de ce genre, le compositeur ne songeait pas, dans le fait, à y exprimer quelque chose de profond; peut-être n'avait-il aucune sensation intime, aucune pensée, aucun sentiment déterminé à rendre. Sans être nettement frappé d'une idée quelconque; sans éprouver cette exaltation inspiratrice que Platon appelait une sorte de frénésie, un délire divin (1), il liait ensemble, l'un après l'autre, les tons qui flattent vaguement nos sens; coordonnait la structure du soi-disant ensemble d'après une règle en partie conventionnelle, et nommait le tout : *symphonie*, *concert*, *sonate*, etc., etc. Peu lui importe si, en procédant ainsi, la suite et la division des morceaux partiels sont conformes à une loi supérieure : d'autres compositeurs n'ont-ils pas construit de la même façon leurs œuvres tant préconisés? Dans leurs ouvrages le *presto* ou le *scherzo*, avec son contraste si tranchant, ne suit-il pas aussi, sans aucune transition, l'*adagio*, et ne vient-il pas de même heurter d'une manière désagréable la disposition d'âme de l'auditeur doué d'une organisation délicate? La *routine* est le Pégase de ces artistes! comment l'un ou l'autre s'aviserait-il de ne pas faire comme ses devanciers, surtout s'il ne se doute pas seulement des rapports intimes de la Musique en général avec l'âme humaine? Pour tous ces praticiens, le désir de chatouiller agréablement l'oreille est, à bien dire, et sans qu'eux-mêmes se l'avouent précisément, le seul objet, le seul but de leurs créations. Ou ce genre de musique ne captive pas les facultés supérieures et intimes de l'homme, ou bien il produit un effet fâcheux par les excitations trop sensuelles qu'il peut faire naître, et dès-lors, cette manière de comprendre la musique doit être bannie du domaine des véritables beaux-arts, tant pour son peu de valeur esthétique que pour les impressions dangereuses qu'elle exerce sur le moral.

A l'avenir donc, la *Musique instrumentale* ne doit se produire qu'avec un caractère d'impression déterminé et une beauté de formes qui y soit appropriée, et il faut qu'elle renonce à être un jeu frivole et capricieux sans autre mérite qu'une simple entente du métier. En effet, dans ces compositions où les difficultés sont entassées sans grâce, dont le seul mérite consiste en une série de passages scabreux sans mélodie et dépourvus de sens harmonique, véritables casse-cous pour l'artiste; dans ces morceaux, disons-nous, le compositeur n'a évidemment eu d'autre but que de fournir au soi-disant virtuose l'occasion de montrer et de faire briller son adresse mécanique. L'esprit de l'auditeur ne découvre plus rien dans ces compositions, après qu'il est revenu du premier sentiment de surprise, mêlée de pitié, que lui a causé cette machine à cadences. Aussi, dans tous ces cas-là, ne saurait-il le moins du monde être question d'une exécution vraiment esthétique.

Une autre *forme* non artistique de la *musique instrumentale* peut être convenablement désignée par le nom

(1) Il est remarquable que le célèbre Hoffmann lui-même, à la fois musicien distingué et écrivain spirituel, se soit rangé de temps en temps parmi ces détracteurs de la musique instrumentale. En effet, souvent il s'est mis en contradiction avec lui-même, après avoir prouvé dans d'autres occasions la puissance expressive de cette musique par des exemples fondés sur les nuances des mélodies, sur la nature des instrumens, et même sur de simples *figures de tons*. On le voit même s'écrier une fois : « Avez-vous seulement eu le pressentiment de l'essence propre de la musique, vous autres pauvres compositeurs de musique instrumentale, qui vous évertuez péniblement à exprimer dans vos œuvres des sentimens positifs?... »

(1) *Plato Ion.*, p. 145. — *Phaedros*, p. 352. (*Editio Lugd.* 1590).

de *methodique* ou savante; il s'agit de cette forme où l'on a strictement suivi les préceptes de l'école. Ici toutes les parties ont été scrupuleusement conduites d'après les règles usuelles d'une vieille pratique; les dissonances ont été préparées et résolues; les figures soutenues à travers les augmentations et les diminutions voulues, souvent en dépit de la nature et en dépit du caractère du morceau. — C'est tout au plus si un œuvre de cette espèce captive peut-être la réfléxion, ou excite les facultés spéculatives de l'auditeur, en raison d'une symétrie parfaite, mais, d'ailleurs, toujours monotone. Dans une telle composition, il n'y a rien encore pour le cœur; notre organisation intérieure n'en est pas émue: elle occupe seulement la froide raison, si, toutefois, celui qui écoute, est en état de comprendre et d'analyser cette traduction *arithmétiquement* artistisque. Toutes ces *formes* musicales, peuvent, sans doute, avoir un certain caractère de beauté; mais, incontestablement, comme elles ont toujours été le produit des époques les moins poétique de l'art, elles sont aussi, considérées en elles-mêmes, comme étant sans valeur esthétique positive; leur mérite ne peut jamais être qu'un mérite très-relatif. Partout où les facultés les plus vulgaires de la pensée sont mises en œuvre exclusivement et de préférence, là ne saurait régner le véritable beau.

Une *forme*, non moins vicieuse de la *Musique instrumentale*, est celle que l'on peut appeler *la forme pittoresque*. Je m'explique. Les compositeurs qui l'ont adoptée, imitent le bruit de l'orage et de l'ouragan, la chute de la grêle et les fracas de la guerre; ils peignent le lever et le coucher du soleil. Dans ces sortes de peintures, le langage naturel de la vie intime est violenté de la manière la plus abusive et la plus déraisonnable pour le faire servir à la représentation plastique de phénomènes étranges, qui s'adressent en partie à de tout autres sens, et qui, souvent, n'ont même absolument rien de beau. « L'art, dit Lessing avec autant de raison que de justesse d'expression, l'art ne doit pas vouloir réaliser tout ce qu'il a le pouvoir de faire. » Quand même il serait possible de représenter d'une manière frappante, par le moyen des tons, toutes les choses dont nous venons de parler, de telles compositions n'en seraient pas moins contraires à la nature intime et supérieure de la Musique; elles n'en seraient pas moins complétement défectueuses, et leur *forme* ne saurait tout au plus être employée quelquefois que pour des morceaux d'un style comique ou fantastique. Si le compositeur se laisse entraîner à de pareilles peintures, c'est que pendant qu'il s'attache à donner aux tons une expression, un caractère matériel déterminé, il n'a pas *nettement* devant les yeux, ou qu'il a tout-à-fait perdu de vue la loi esthétique, qui n'engendre jamais rien qui ne soit véritablement beau.

Cette musique imitative occupe, sans contredit, aussi l'esprit; mais elle ne l'affecte pas non plus d'une manière convenable. En dernière analyse, les scènes de bataille les plus furieuses, l'imitation la plus parfaite des gémissemens des mourans n'agissent pas autrement sur lui que le cri imité du coucou: à dire la chose telle qu'elle est au fond, ces imitations ne font, les unes et les autres, qu'amuser l'auditeur. De tels effets, qu'on doit éviter, même dans le vrai comique, sont aussi du nombre de ceux qu'on ne saurait tolérer dens le véritable domaine des beaux-arts.

Si, maintenant, nous jetons un regard scrutateur sur les productions habituelles de la *Musique instrumentale*, nous reconnaîtrons, en effet, dans la plupart d'entre elles, l'empreinte et le mélange de ces modes de compositions non-artistiques sur lesquels nous venons de nous expliquer; nous trouvons qu'elles n'offrent que ça et là des traces de cette musique de l'âme que nous avons déjà caractérisée, et d'une véritable poésie musicale. Combien tous ces œuvres sont loin de réaliser les idées que de grands esprits, des âmes profondément poétiques ont développées sur la musique. *Hadschi Chalfa*, un sage de l'Orient, du onzième siècle dit: L'âme quand elle se sent ravie par de belles mélodies, aspire à la contemplation d'êtres supérieurs et à se voir transportée dans un monde meilleur et plus pur que le nôtre. Par la musique, ajoute-t-il, les âmes qui sont comme obscurcies par l'enveloppe épaisse des corps, sont préparées et disposées à entrer en commerce avec les esprits purs qui entourent le trône du tout-puissant. » Ce charme ineffable de la musique qui, déjà sur cette terre, procure à certaines âmes des visions célestes, ce charme n'est pas l'expression hyperbolique d'une admiration d'artiste; des observations psychologiques attestent comme un fait certain l'existence d'hommes doués d'une intuition plus fine que les autres, à qui la musique fait apparaître, devant leur vue intime, des figures belles et merveilleuses, et qu'elle pénètre d'un ravissement céleste.

Que la musique ordinaire produise rarement, même au plus faible degré, de tels effets, c'est à notre avis, une chose facile à concevoir. Aussi voit-on, chaque jour, diminuer le crédit de ces fausses œuvres de l'art que l'on nous offre en place des divines créations de l'art véritable, et entend-on ceux dont les intérêts s'en trouvent lésés, se récrier contre le froid accueil fait

à leurs ouvrages! Cependant, si les concerts des virtuoses se dépeuplent de plus en plus, ce n'est point que le sentiment des arts s'éteigne; c'est, au contraire, parce qu'il s'épure, parce que, chaque jour, il acquiert un plus grand degré de perfection. Les symphonies les plus bruyantes de ces artistes, leurs brillans solos restent sans effet. Vainement, ils déployent toute la dextérité de leurs doigts; vainement, ils introduisent dans leur musique une danse d'ours, le son de la cornemuse et d'autres gentillesses; vainement, le violoniste gravit-il jusqu'aux régions les plus élevées de son instrument, jusqu'à des sons dépourvus de timbre; vainement, le joueur de contrebasse execute-t-il sur son instrument colossal des variations écrites pour le violon; enfin, plus vainement encore s'avance l'armée des pianistes, qui, au fond, ne savent pas eux-mêmes s'ils chantent ou s'ils jouent seulement sur leur instrument; si c'est par gammes ou par harpèges qu'ils doivent parcourir ou franchir en sautant les sept octaves de leur long clavier; tout, tout reste inutile; les salles de concert demeurent et demeureront désertes aussi long-temps que l'art de la composition ne sera pas élevé jusqu'à être l'expression vivante d'une existence purement intime; aussi long-temps que le compositeur n'apparaîtra pas uniquement comme un véritable orateur dont les accens inspirés nous rendent la poésie du cœur avec la toute-puissance de l'art. D'autres preuves irréfragables démontrent encore que, si les salles de concert demeurent vides, ce n'est point que le goût des arts s'affaiblisse ou que l'éducation musicale du public ne soit pas assez perfectionnée pour qu'il puisse apprécier une œuvre artistique; et ces preuves établiront, en outre, que c'est uniquement aux ouvrages qui lui sont offerts qu'il faut attribuer son indifférence. La salle des concerts du Conservatoire est toujours remplie autant que cela est physiquement possible, et cependant si ces concerts réunissent une société aussi nombreuse que choisie, elle n'est certes pas attirée par la variété prodigue du programme ni par le pittoresque du choix des douze ou quinze morceaux que l'on exécute dans ces réunions musicales. Là, ce ne sont assurément pas non plus des noms d'artistes offrant le charme de la nouveauté et promettant à la curiosité publique de faire entendre des merveilles encore inconnues, qui appellent les amateurs; car les exécutans sont toujours les mêmes artistes honorables de l'institution même, depuis bien long-temps connus de tout le monde, et dont nous avons vu naître et fleurir le talent, mais qui sont et demeurent invariablement jeunes parce que le talent véritable dont ils sont doués reste toujours dans l'éclat de la fraîcheur et de la nouveauté, grâce aux chefs-d'œuvre vrais et immortels qu'ils nous font entendre, grâce à ces admirables symphonies de Beethoven et de Mozart, à ces compositions instrumentales dramatiques de Weber, qui respirent l'âme et la vie dans toutes leurs parties. Ici (c'est à dire dans les compositions de ces maîtres), la musique apparaît sous une forme tout opposée aux formes habituelles que nous avons décrites plus haut, comme un art véritable inspiré par l'âme, et comme une manifestation des plus intimes sensations d'un esprit qui se meut dans une sphère supérieure. Ces accens du véritable sentiment partent du cœur, et, comme transmis par une chaîne électrique, vont réveiller les mêmes sensations dans le cœur des autres. Ici, le talent de ces maîtres a réalisé le seul vrai précepte fondamental de l'art en animant d'un souffle céleste cette beauté extérieuoe de la musique qui consiste dans les formes, soit que, dans leurs compositions, le ton s'unisse à la parole pour devenir chant, soit qu'un souffle inspiré traverse un tuyau mélodieux, soit que la corde frémisse sous une main guidée par un sentiment à la fois profond et délicat.

De telles œuvres prouvent d'une manière irréfragable que la musique a, tout aussi bien que la poésie lyrique, le pouvoir de dévoiler et d'exprimer les sentimens les plus intimes dn cœur de l'homme; qu'elle a même ce pouvoir à un plus haut degré que le poète ne le possède avec ses mots d'une valeur arbitraire et conventionnelle, de sorte que la sphère élevée de la musique commence là ou la parole se trouve insuffisante; car le cœur comprend aussi la musique sans paroles, car le cœur comprend du moment qu'il est touché. D'un autre côté, l'histoire et l'expérience nous apprennent que la musique exerce avec le même pouvoir son influence sur les organisations même les plus incultes, mais aussi que le compositeur qui veut produire de tels effets doit non-seulement être susceptible d'éprouver lui-même tous les sentimens, toutes les sensations, mais encore connaître parfaitement leur origine et leur mode de développement. Ainsi donc, notre tâche, celle de créer une poétique de la musique comme *pur art des tons* se résume dons la solution des deux questions suivantes :

1° Quels sont les sentimens et les idées que l'art des sons employé isolément, peut exprimer de manière à produire nne impression nette et déterminée?

2°. Comment, eu égard à la nature des moyens dont on dispose, peut-on arriver à cette expression?

François Stoepel.

Revue Critique.

Premier Trio pour piano-forte, violon et violoncelle, par J. Rosenhain ; Op. 2.

Introduction et variations brillantes pour le piano, par le même ; Op. 5.

« **Dès l'aube du matin.** » romance variée pour le piano, par le même ; Op. 8.

Dans l'impossibilité où nous sommes de donner une analyse détaillée de ces trois ouvrages, nous nous bornerons à quelques remarques. Le premier trio est, à quelques exceptions près, d'une bonne facture, et sous le rapport harmonique il ne manque ni de mérite ni d'assez beaux effets ; nous voudrions seulement, quant à ce qui touche la partie mélodique, y trouver plus de grace, d'originalité, de variété et de brillant. Le second de ces ouvrages est fait sur un motif de *Zampa*, et ne se distingue guère des variations que nous entendons tous les jours, soit pour la forme, soit pour le fond. Nous sommes beaucoup plus contens du dernier numéro dans lequel l'auteur fait plus souvent preuve d'invention, tout en nous gratifiant de formes rythmiques assez originales. Nous nous félicitons sincèrement d'avoir parcouru ces trois productions puisqu'elles nous ont fait faire connaissance avec un musicien qui nous était totalement inconnu, et qui nous paraît être un virtuose fort distingué. Nous concevons l'espérance de le voir par la suite créer des œuvres fort remarquables, s'il veut prendre la ferme résolution d'abandonner franchement le sentier si battu de la mode, et d'étudier son art chez les grands modèles de l'art musical.

Instructions to my daughter **for playing on the enharmonic guitar.** Being an attempt to effect the execution of correct harmony, on principles analogous to those of the ancient enharmonic. By a memberof the university of Cambridge (Instructions pour jouer de la guitare enharmonique).

L'auteur de cet essai sur une exécution correcte d'après les principes analogues à l'ancienne enharmonique est, si nous sommes bien instruits, le célèbre Perronet Thompson si connu par ses profondes études dans le domaine des mathématiques, et de plus éditeur de la Westminster-Review, professeur à l'université de Cambridge, etc. etc. Cette circonstance, ainsi que les quelques mots de préface par lesquels l'auteur exprime la persuasion d'avoir toujours été d'une grande clarté, en outre un coup-d'œil rapide jeté sur le contenu de l'ouvrage, tout nous donne l'assurance que cette publication ne peut manquer d'offrir un grand intérêt aux guitaristes comme aux théoriciens. Nous sommes fermement persuadés néanmoins que *l'enharmonique des anciens Grecs* n'a et ne peut avoir absolument rien de commun *avec notre musique*, et ne peut lui être appliquée sous aucun rapport. Nous nous proposons de soumettre cet ouvrage à un examen plus approfondi, et d'en rendre compte en temps utile.

NOUVELLES.

⁂ C'est mardi que le théâtre Ventadour donnera *Chao-Kan*, ballet chinois dont Paris parle déjà. On dit que ce ballet est monté avec beaucoup de luxe, et qu'il fera le plus grand honneur au talent de M. Henri, le plus distingué des maîtres de ballets.

⁂ Toutes les loges étant louées à l'année, nous engageons les étrangers qui désirent visiter le théâtre Italien de retenir de bonne heure le peu de stalles qui restent. Déjà au mois d'octobre on ne peut trouver place dans ce temple d'Apollon ! Avions-nous tort d'engager l'administration de donner ses représentations à l'Opéra ? Avec une troupe composée par les Lablache, Rubini, Tamburini, Ivanoff, Santini, et de mesdames Grisi, Schultz, et Fink-Loor, l'affluence des dilettanti ne peut manquer à ce théâtre.

⁂ M. Véron, pour prouver qu'il profite d'une forte subvention pour encourager à ses risques et périls les jeunes compositeurs qui donnent le plus d'espérances, a, dit-on, chargé M. B**, de composer un opéra en 2 actes, qui passerait entre la *Juive* et l'ouvrage de M. Meyerbeer.

⁂ Le théâtre de l'Opéra-Comique a pris l'initiative sur tous les autres théâtres de la capitale ; il donnera une représentation dont le produit sera destiné à la souscription pour élever un monument à la mémoire de Boieldieu.

⁂ Madame Mimi Dupuis qui, depuis quelques années, avait quitté le théâtre, doit incessamment faire sa rentrée au théâtre du Kaerntnerthor à Vienne. La mort prématurée du prince de T*** est pour beaucoup, assure-t-on, dans cette résolution. Le plus célèbre des ténors d'Allemagne, M. Wild, vient de jouer au même théâtre, *Zampa*, avec grand succes.

⁂ Le conseil d'administration de la ville de Lyon a enfin entendu les justes plaintes de la presse ; il a accordé à M. *Singier* la subvention qu'il demandait. Le théâtre de Lyon ouvrira de nouveau ses portes le 21 octobre. Les premiers opéras représentés seront : *Robert-le-Diable*, *Ludovic*, et *le Pré aux Clercs.*

⁂ L'opéra-ballet de la *Tentation*, qui a dû chez nous son succès à une musique si originale, vient d'être imité à Londres, sous le titre bizarre de *la Main noire*, ou *le Derviche et la Péri.* Cet ouvrage a été représenté pour l'ouverture du théâtre *Adelphi.*

⁂ Madame Pasta, qui doit chanter cet automne au théâtre de Bologne, est arrivée dans cette ville le 19 septembre. On a déjà commencé les répétitions des pièces où elle doit figurer.

⁂ La police de Bologne a défendu la mise en scène de deux grands ballets intitulés : *la chûte de Missolonghi*, et *Imelsa et Bonifazi.* Ce dernier sujet est un fait historique de la république bolanaise du moyen-âge. On est arrivé à tel point que les gouvernemens italiens craignent même que les peuples apprennent l'histoire de leur pays ou de leur époque.

⁂ MM. Henri Brovellio et Léon Nutly, tous deux artistes à Douay, viennent de traduire pour la scène française le bel opéra de *Sémiramide*, de Rossini. Cet ouvrage, destiné au théâtre de Bruxelles, y sera probablement représenté dans le cours de l'hiver. D'après ce que nous mande notre correspondant, la traduction en est élégante et surtout parfaitement adaptée à la musique. Nous devons donc applaudir à l'heureuse idée des traducteurs qui feront jouir les dilettanti des provinces d'une des plus belles productions de Rossini qu'on n'avait jusqu'alors entendu qu'au théâtre Italien.

⁂ Dabadie et sa femme voulaient, dit-on, prendre leur retraite, mais le ministre de l'intérieur ; n'a pas accepté celle du mari, et quand à madame Dabadie, il paraît qu'elle n'a pas encore le temps exigé par les réglemens pour profiter des droits à la pension.

⁂ Les répétitions de *la Juive* se poursuivent avec activité à l'Académie royale de musique, les élus qui y assistent parlent de cet opéra comme d'un chefs-d'œuvre, qui fera une haute réputation à M. Halévy.

*** Nous recevons des nouvelles de la société philharmonique du Calvados, en même temps que le compte rendu de l'assemblée générale qu'elle a tenue le 4 août dernier. Nous ne saurions donner assez d'éloges à une institution dont le but n'a pas été seulement d'organiser des concerts plus ou moins brillans, mais bien de fonder une école de chant destinée à propager dans toutes les classes le goût et la connaissance de la musique. Nous regrettons seulement qu'un goût plus sévère ne soit pas venu présider au choix des morceaux qui ont été exécutés dans cette solennité. Nous aurions aimé en outre à voir les élèves prendre une plus large part dans l'exécution. Quelques chœurs de plus, et quelques airs variés de moins; ainsi composé, le programme nous aurait paru plus digne des honorables efforts de la Société Philharmonique.

*** Encore un engagement à l'Opéra-Comique qui monte fort bien sa pépinière de jeunes artistes. Cette fois c'est le tour de mademoiselle *Nau*, élève de madame Damoreau, qui débutera, dit-on, incessamment à ce théâtre.

*** La prompte arrivée de madame Finck-Foor à Paris a déterminé la direction du théâtre Italien à intervertir l'ordre des pièces qu'il doit offrir au public, et à monter immédiatement la *Straniera* pour les débuts de cette cantatrice.

*** Un journal dit : le Paganini de la contrebasse, Dragonetti, inventeur des archets qui portent son nom, doit bientôt faire un voyage sur le continent, et donner à Paris quelques concerts.

*** M. Taglioni père, maître de ballets à l'Opéra, vient de renouveler son engagement avec ce théâtre. Un plaisant disait qu'on aurait dû stipuler parmi les clauses qu'il nous donnerait une seconde fille, puisque la première a été jusqu'ici son meilleur ouvrage.

*** La censure Napolitaine a rayé du répertoire du théâtre Saint-Charles les opéras de *Guillaume-Tell*, *Palesina*, *Beatrix Tendo*, *Marie Stuart*, comme renfermant des passages dangereux pour la religion et pour l'état.

*** Le directeur de l'Opéra-Comique recrute avec activité des actrices pour son théâtre. Il a engagé mademoiselle Fargueil qui a peu de voix, il est vrai, mais chez laquelle on croit reconnaître de grandes dispositions pour la scène; madame Annette Lebrun, qui possède une très-belle voix de *contralto*, et mesdemoiselles Calvé et Melotte, *soprani*, qui donnent des espérances. On annonce les débuts prochains de ces dames, toutes quatre élèves du Conservatoire, où elles se sont distinguées par leurs succès.

*** Le buste de madame *Pasta* vient d'être inauguré dans la salle du Casino de Côme, en mémoire d'une action généreuse qu'elle fit il y a quelque temps, en donnant un concert au bénéfice des maisons de charité de cette ville. Ce buste a été fait par le sculpteur Monti, de Ravenne, et il porte une inscription destinée à retracer un souvenir si honorable pour la grande cantatrice.

Musique nouvelle,

Publiée par Pacini.

Paer. Un Caprice de femme (morceaux détachés avec accompagnement de piano) :

Ouverture arrangée pour piano. 4 fr. 50 c.
N° 1. Duo : Pourquoi me donner, chère amie. 5 fr.
2. Cavatine : Quand on dort dans les chaînes. 3 fr.
3. Air : Voix ravissante. 4 fr. 50 c.
4. Air : Victoire, victoire. 4 fr. 50 c.
5. Trio : Pour savoir ce que veut madame. 6 fr.
6. Air comique : Tous les jaloux sont des hiboux. 4 fr. 50 c.

Publiée par Frère.

Plantade. Les petits chanteurs des rues. Ronde. Paroles de M. F. de Courcy. 2 fr.
— La même pour guitare. 1 fr.

Publiée par Maurice Schlesinger.

Collection des chefs-d'œuvre lyriques modernes des écoles française, allemande et italienne, en partition de piano. Ve Série, livraison IV, contenant :

ZAMPA, DE HÉROLD.

3 livraisons de cette série sont publiées; elles se composent de NORMA, de *Bellini;* la VESTALE et FERNAND-CORTEZ, de *Spontini.* La 5e livraison contiendra : LUDOVIC, de *Hérold* et *Halévy;* la 6e la JUIVE, *d'Halévy.*

Les séries précédentes de la *Collection des Chefs-d'œuvre lyriques modernes*, contiennent :

1re SÉRIE. 1. Semiramis. — 2. Zelmira. — 3. Robin des Bois. — 4. Le Sacrifice. — 5. Le Crociato. — 6. La Neige.
IIe SÉRIE. 1. Élisa et Claudio. — 2. Fidelio. — 3. Maometto. — 4. Matilde de Shabran.
IIIe SÉRIE. 1. Moïse. — 2. Siége de Corinthe. — 3. Marguerite d'Anjou. — 4. Emmeline.
IVe SÉRIE. 1. La Muette de Portici. — 2. La Straniera. — 3. Il Pirata. — 4. Obéron. — 5. Fausto. — 6. Robert-le-Diable.

Le prix de souscription est de 18 francs net sans remise pour chaque livraison. On peut souscrire pour chaque *série* séparément.

Publiée par J. Meissonnier.

Alph. de Feltre. Le Fils du Prince (morceaux détachés avec accompagnement de piano ou de guitare) :

Ouverture arrangée pour le piano. 5 fr.
N° 1. Duo : Ni les grandeurs ni la richesse. »
2. Air : Dans ses penchans. 4 fr. 50 c.
3. Couplets : Pour braver l'orage qui gronde. 2 fr. 50 c.
4. Chœur de chasseurs : Chasseur qui d'un pas rapide. 3 fr.
5. Couplets : D'un bal vif et brillant. 2 fr. 50 c.
6. Air : Laissez-moi, je vous en conjure. 4 fr. 50 c.
7. Chœur et cavatine : Après trois mois d'absence.
7 (*bis*). Cavatine : Merci mes bons amis. 2 fr. 50 c.
8. Romance : Palais pompeux. 2 fr.
9. Trio : Venez, rassurez-vous, madame. 7 fr. 50 c.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER

Paris. — Imprimerie d'ÉVERAT, rue du Cadran n° 16.

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, A. GUEMER, HALÉVY (professeur de contrepoint au Conservatoire), JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

1er ANNÉE. N° 42.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 19 OCTOBRE 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

Monseigneur l'archevêque de Paris.

« Bénissons à jamais,
» Le seigneur dans ses bienfaits. »
(*Cantique populaire.*)

En ce temps là Paris avait encore un archevêque;

Et cet archevêque ne ressemblait point à un autre archevêque;

Et sa foi était sincère et sa piété éclairée;

Et quand les *impies* faisaient des railleries inconvenantes sur ses réunions *pies* avec les jeunes personnes du sacré cœur, il se contentait de soupirer en croisant les mains sur son cœur, et toutes jeunes *pies* du sacré cœur lui répondaient en chœur;

Et il arriva qu'un artiste célèbre de ce temps là vint à mourir.

Et un autre grand artiste voulant célébrer dignement la mémoire de son ami, eût l'idée impie de rassembler un peuple d'habiles musiciens pour chanter une sainte élégie sur sa tombe;

Et cet homme de génie impie, malgré son nom de Chérubin, pensa que Dieu ne serait point offensé si les voix des femmes se mêlaient aux graves accens des hommes dans ce concert de sublimes douleurs;

Et le curé de l'église où devaient avoir lieu les poétiques funérailles, ayant déclaré que la plus belle moitié de l'espèce humaine ne pouvait être admise à pleurer la mort d'un homme illustre sans l'autorisation de son seigneur l'archevêque, l'homme de génie impie, au nom de Chérubin, répondit : « Nous irons prier humblement » votre seigneur l'archevêque de permettre à la voix » des femmes de s'élever dans le temple, *comme un* » *parfum d'agréable odeur.* »

Et le seigneur archevêque prévenu de cette démarche qui allait être faite auprès de sa grandeur, ayant consulté ses dames du Sacré Cœur, qui chantent faux, il fut décidé que les dames du chœur profane, qui chantent juste, ne seraient point admises dans le temple;

Et quant l'homme de génie, au nom de Chérubin, vint dans le palais archiépiscopal, il trouva le saint archevêque environné de son saint troupeau, et il essuya un refus formel;

Et le saint archevêque, ayant ajouté en raillant : « Puisqu'il s'agit des funérailles d'un musicien, donnez » un concert et non pas une messe. » L'homme de génie, qui raille assez bien aussi, lui répondit : « Mon- » seigneur, nous gardons le concert pour vous; »

Et s'étant adressé en désespoir de cause à l'aumônier des Invalides, l'homme de génie ne le trouva point environné de jeunes pies; en conséquence, les dames impies, qui chantent juste, ne furent point exclues du saint lieu, et sans en demander permission au seigneur l'archevêque, l'aumônier, homme de tact et d'esprit, autorisa la cérémonie;

Et l'homme de génie au nom de Chérubin, ne pouvant faire entendre son magnifique ouvrage dans une église enfumée, aux mesquines proportions, située dans le plus sale quartier de Paris, fut obligé de se contenter du

dôme glorieux des Invalides, où cent jeunes femmes *impies* encore plus belles que les dames *pies* du Sacré Cœur, chantèrent ses accords sublimes, qui en montant vers le trône du Très-Haut émurent d'un divin enthousiasme les trophées appendus aux voûtes du temple, legs glorieux d'un autre génie;

Et les jeunes pies du Sacré Cœur, ayant appris cette défaite chantèrent plus faux que de coutume le lendemain.

Et le seigneur archevêque, pour réparer la fatigue qu'il avait causée à l'homme de génie au nom de Chérubin, mangea de plus qu'à l'ordinaire une perdrix aux truffes « *et but à son souper quatre grands coups de vin.* »

AMEN.

BOIELDIEU.

Boiledieu naquit à Rouen, dans le mois de décembre 1775. Son père, homme d'esprit, était secrétaire du cardinal de Larochefoucauld, archevêque de Rouen. Il s'aperçut bientôt des dispositions de son fils Adrien pour la musique, et sa place à l'archevêché lui permettant de s'occuper de les développer, il lui fit donner de bonne heure les premières notions de cet art qui devait l'illustrer, et le confia aux soins de Broche, organiste de la cathédrale.

De spirituels biographes qui nous ont devancés dans l'hommage que nous essayons de rendre aujourd'hui à la mémoire de Boieldieu, ont représenté le premier maître de ce grand musicien, sous un aspect que des renseignemens plus certains nous mettent à même de modifier. Comme on le verra plus tard, Broche ne brillait certainement pas par l'aménité de ses manières et la douceur de son caractère; mais ce n'était pas non plus un homme aux habitudes grossières, un de ces buveurs de cathédrale qui rendent au cabaret un culte plus assidu qu'à l'autel. Broche était un homme de plaisir, qui aimait la table et la bonne chère. Ce n'était donc pas un buveur ordurier, c'était un bon vivant, aimable et joyeux, que de notre temps on eût décoré de la convenante épithète de *viveur*.

Mais il y avait deux hommes en Broche: autant Broche le *viveur* était élégant et *fashionable*, autant Broche *l'organiste* était brutal et colère. Reçu dans la bonne société de la ville, homme du monde à souper, le lendemain matin ce n'était plus pour ses pauvres élèves, qu'un tyran, un pédagogue impitoyable, qui appuyait ses argumens de force démonstrations corporelles, et qui traitait ses écoliers comme son orgue, *pedibus et manibus.* — Cet homme, comme on le voit, est un vrai personnage d'opéra-comique, et on pourrait en faire un *maître de chapelle* d'une espèce toute nouvelle.

Boieldieu, qui avait le malheur d'être plus jeune que ses camarades, fut bien plus à plaindre qu'eux, car il devint bientôt l'esclave, le *groom* de son professeur. Si Broche se montrait le soir bien paré, si la poignée de son épée était resplendissante, si sa chaussure était éclatante, c'était aux soins du pauvre petit Boïel (comme on l'appelait alors) qu'il devait sa brillante tenue. Le pauvre enfant! combien il devait souffrir, lorsque au lieu de promener ses petites mains sur le piano, sur l'orgue, il était obligé de les salir pour que le soir M. Broche fût bien chaussé. Que de larmes il dut répandre! Que Dieu les pardonne à Broche ces larmes d'enfant! Boieldieu les lui avait pardonnées.

C'est au milieu de ces souffrances, de ces tortures physiques et morales que le talent du petit Boïel s'accrut et grandit: son heureuse organisation le sauva. Les mauvais traitemens de Broche ne l'abrutirent point. Qui sait au contraire si les pleurs qu'il versait, les réflexions qu'il faisait sur son triste sort et sur l'injustice de son maître, ne contribuèrent pas à développer en lui ce germe de sensibilité qu'il avait apporté en naissant et qui devint un des caractères distinctifs de son talent?

Quoi qu'il en soit, les mauvais traitemens de Broche continuaient toujours, tellement qu'un jour, le petit Boïel, frappé de terreur à la vue d'un *pâté* qu'il venait de faire sur un livre appartenant à son maître, ne crut pouvoir se soustraire au danger qui le menaçait qu'en prenant la fuite. Il partit seul, à pied, et vint à Paris.

On le renvoya cependant à sa famille, à son maître, qui s'amenda un peu. Le petit Boïel grandissait; Broche commençait à devenir fier de son élève, lorsqu'enfin un beau soir, on donna à Rouen une première représentation d'un opéra en un acte, composé à Rouen par un poète de Rouen et un musicien de Rouen. Tout cela eut un immense succès, et, à compter de ce jour, le petit Boïel devint Boïeldieu.

Ce début, ce succès obtenu en province, poussèrent Boïeldieu à Paris, cette ville des grandes réputations et des notables succès. C'était en 1795, époque de vigueur et d'énergie. La peinture, la musique, les beaux-arts, étaient alors des choses sérieuses et fortes comme les affaires publiques. David ne badinait pas quand il peignait Marat expirant dans sa baignoire, ni Chérubini quand il écrivait *Lodoïska* et *Médée*, ni Berton, quand il composait *le Delire* et *Montano*. Méhul avait donné *Stratonice, Euphrosine* et *Coradin*, Lesueur, *la Caverne*. Boïeldieu arriva à Paris au milieu de cette musique reten-

tissante et vigoureuse. Il sentit que son heure n'était pas venue encore; il mit sous clé sa première partition, et se fit accordeur des pianos pour vivre.

Cependant il composait toujours; car comment ne pas obéir à cette voix intérieure qui nous soutient et nous dirige? Il composait donc, et n'ayant pas de *poème* qui pût recevoir ses douces et naïves inspirations, il fit de charmantes romances.

Il y avait en ce temps, à Paris, un homme dont la spécialité ne s'est pas continuée jusqu'à nous. Ce n'était pas un acteur, ce n'était pas même un musicien, c'était un chanteur. Il chantait tout, *Thoas* et *Enfant cheri des Dames*, *Armide* et les romances à la mode. Cet homme était Garat, et Garat était alors dans toute la fraîcheur de sa réputation, de sa voix, de son admirable talent. Garat vit les romances de Boïeldieu, il les chanta; Érard ouvrait alors, comme aujourd'hui, ses salons à tout ce que Paris renfermait d'artistes, et ce fut là que Boieldieu obtint à Paris son premier succès.

La vogue de ces romances enhardit les hommes de lettres, et Boieldieu put écrire un opéra. Le premier qui lui fut confié fut *Zoraïme et Zulnare*, en trois actes; mais il ne put faire représenter cet ouvrage qu'après deux opéras en un acte, *la Famille suisse*, et *Montreuil* et *Verville*, joués tous deux en 1797. 1798 vit paraître *Zoraïme et Zulnare*, et *la Dot de Suzette;* il donna en 1799 les *Méprises espagnoles*, et en 1800, *Beniowski* et le *Calife de Bagdad*.

Cependant Boieldieu avait été nommé professeur de piano au Conservatoire, ce grand et bel établissement que la France doit à la convention. Cherubini enseignait la composition dans cette école. Boieldieu, le professeur de piano, Boieldieu, le compositeur renommé du *Calife* et de *Beniowski* voulut devenir l'élève de l'auteur de *Lodoïska*, d'*Élisa*, de *Médée*, des *Deux Journées*. Il voulut se soumettre à des études sévères, et apprendre, par des travaux raisonnés et suivis, ce qu'il avait dû jusqu'ici à son heureuse intelligence, à son goût, à son organisation supérieure.

Ce fut pour Boieldieu une de ces périodes où l'artiste modifie son style, et change sa manière. Plus tard il n'aimait pas qu'on lui parlât de ses premiers ouvrages, qu'il trouvait, disait-il, mal écrits. Il rangeait dans cette classe *Zoraïme et Zulnare*, où l'on trouve de la chaleur, de la passion, de beaux chants; *Beniowski*, remarquable par son énergie; et le charmant *Calife de Bagdad*, si gracieux, si aimable, si naturel.

Un homme de beaucoup d'esprit m'a raconté que le Calife de Bagdad pensa désunir deux amis, deux collaborateurs, deux hommes célèbres Méhul et Hoffmann. C'était le jour de la première représentation. Après la pièce : Voici, dit Méhul en se levant, un charmant poème. — Non, répond Hoffmann, le poème n'a pas le sens commun, c'est la musique qui est ravissante. » La discussion continue, ils s'échauffent, et il fallut l'intervention d'un ami pour appaiser cette querelle naissante.

Le premier ouvrage qu'écrivit Boieldieu, après qu'il se fut fait l'élève de son ami, fut *ma Tante Aurore*. Ses nouveaux travaux avaient donné à son talent une impulsion favorable, et l'on trouve dans ce nouvel opéra une instrumentation élégante et soignée, des dessins bien suivis, des morceaux d'ensemble combinés avec art et remplis d'effets ingénieux. Le fameux quatuor est un chef-d'œuvre et restera comme une des plus belles productions de l'école française. Le public de la première représentation, peu sensible aux beautés musicales de cet ouvrage, siffla, et l'on crut à une chûte; mais le compositeur avait apprécié son œuvre; il tint bon; le poète fit des coupures, et, deux jours après, *ma Tante Aurore* se trouva resserrée en deux actes, et obtint, sous cette forme, un succès qui fit époque dans la carrière de Boieldieu.

C'était, au reste, un beau temps pour la musique en France, que celui qui voyait à la fois Cherubini, Berton, Lesueur, Mehul, Boieldieu, Catel, travaillant tous, et répandant leurs beaux ouvrages sur deux théâtres qui se les disputaient.

Boieldieu, à cette époque; était un des hommes de Paris les plus à la mode. Son talent, son esprit aimable et affectueux, son caractère gai et ouvert, le faisaient rechercher des sociétés les plus élégantes. Il était en outre un des plus jolis hommes de son temps, et il obtint, dans les salons, des succès de plus d'un genre, et qui dûrent le flatter autant qu'avaient pu le faire ses triomphes du théâtre.

Cependant, vers 1804, tourmenté par des chagrins domestiques, il prit tout à coup la résolution de quitter la France. En deux jours il se décida, fit tous ses préparatifs, et le troisième jour il était en voyage, se dirigeant vers la Russie, où il savait retrouver une famille qu'il aimait comme la sienne.

Il n'avait d'autre but, en quittant la France, que de chercher des distractions et d'oublier ses chagrins au milieu de cette famille amie; mais arrivé aux frontières de l'empire, il reçut un message d'Alexandre. Le nom de Boieldieu était arrivé long-temps avant lui au bout de l'Europe, et l'empereur Alexandre, par reconnaissance pour l'artiste célèbre qui venait le visiter, lui conférait le titre de son maître de chapelle.

Boyeldieu fut reçu à Saint-Pétersbourg de la manière la plus flatteuse. On lui donna la plus belle fête qu'on puisse offrir à un compositeur; on exécuta, à l'*Hermitage*, *le Calife*. La famille impériale et toute la cour remplissaient la salle éclatante de lumière et de diamans; mais ce n'était pas pour cette cour si fastueuse et si brillante que l'empereur fesait chanter ses acteurs, fesait jouer son orchestre; c'était pour Boieldieu, pour le musicien, pour l'homme qui venait de France, et qui consentait à consacrer son génie à la Russie qui le recevait si bien.

L'empereur Alexandre traita avec Boyeldieu. Les bases de cette alliance signée à Saint-Pétersbourg, fûrent d'une part : 1° que Boieldieu s'engageait à fournir à Alexandre trois opéras nouveaux par an, composés expressément pour lui; 2° qu'Alexandre fournirait à Boieldieu trois *poèmes* français destinés à être mis en musique par le dit Boieldieu; 3° pour l'exécution de ce traité, Alexandre, empereur, mettait à la disposition de Boïeldieu, compositeur, toutes les forces dramatiques de son empire. Cette alliance, entre l'artiste et le souverain, stipulait en outre pour le compositeur, des appointemens très-honorables.

Ce traité entre ces deux puissances par la grâce de Dieu, la royauté et le génie, dura sept ans, et il faut le dire, ce ne fut pas la royauté qui l'enfreignit. L'homme de talent au bout de sept ans, soupira après sa patrie, mais il n'osa pas la réclamer tout haut; c'était en 1811, il demanda un congé, l'obtint, se hâta de retourner à Paris pour y rester. Il ne savait pas que trois ans après Alexandre viendrait l'y chercher à la tête de ses cosaques, et le sommerait de retourner à son poste. On a assigné diverses causes à la guerre de Russie, peut-être Alexandre ne voyait-il dans ces grands événemens qu'une occasion de reconquérir son maître de chapelle.

Retournons à Saint-Pétersbourg. L'autocrate s'était engagé à fournir à Boieldieu trois *poèmes* français par an, mais il ne s'était pas engagé à les faire. Delà, grandes difficultés lorsqu'il s'agit d'exécuter cet article du traité. La toute-puissance de l'empereur, le knout et autres moyens ordinaires, échouèrent contre ces difficultés. On chercha partout, depuis la Pologne jusqu'en Sibérie, depuis les frontières de la Chine jusqu'aux Monts-Oural : on trouva des fourrures précieuses, des métaux, des diamans plus précieux encore, mais des poèmes français!.. l'immense empire n'en produisait pas.

On fit donc un amendement au traité, et Boieldieu fut obligé de puiser à la Bibliothèque qu'il avait apportée avec lui. C'est ainsi qu'il composa *Aline, reine de Golconde*, opéra sur lequel Berton venait de faire une excellente musique; *Télémaque*, que Lesueur avait fait représenter avec grand succès à l'Opéra de Paris; *les Voitures versées*, d'après un vaudeville de M. Dupaty; la *Jeune Femme colère*, d'après une comédie de M. Étienne; des chœurs pour *l'Athalie*, de Racine; les *Deux Paravens*, *Amour et mystère*, de J. Pain et de Bouin ainsi qu'une grande quantité de marches et de morceaux militaires pour la garde impériale russe.

Un seul *poème* fut écrit pour lui à Pétersbourg, c'est *Abderkhan*; l'auteur était un chanteur du Théâtre-Impérial, un Français qui voulut essayer de faire un opéra pour les Russes; mais une chute honteuse le punit de sa présomption.

Tous les autres ouvrages que nous venons de nommer eurent le plus brillans succès. Les chœurs d'*Athalie*, faisaient tant d'effet qu'une célèbre tragédienne française qui se trouvait alors en Russie, cessa de jouer le rôle principal, car les applaudissemens s'adressaient tous aux chœurs de Boïeldieu et délaissaient la tragédienne.

Télémaque était un des ouvrages que Boieldieu préférait. Il paraît que cet opéra, que nous ne connaissons pas, non plus que les chœurs d'*Athalie*, renferme de grandes beautés.

Télémaque, grand opéra en trois actes, fut écrit en six semaines. L'impératrice venait d'accoucher; et pendant que le canon annonçait à toutes les Russies la naissance d'un prince, Boieldieu reçut l'ordre de commencer à l'instant même un opéra qui devait être écrit, répété et joué au bout de six semaines, ni plus ni moins, pour célébrer les relevailles de l'auguste accouchée. Il n'y a qu'un autocrate qui puisse donner un pareil ordre; l'otocrate fut obéi. Pendant que Boieldieu écrivait, les copistes copiaient, les artistes du théâtre apprenaient, les décorateurs peignaient, les tailleurs coupaient et cousaient; et lorsque Boieldieu sortit de chez lui, son œuvre terminé, il alla au théâtre, et entendit son opéra parfaitement exécuté à grand orchestre. On avait tout répété sans lui. Heureux Boieldieu!

Comme nous l'avons dit, après tous ces travaux, Boieldieu eut le mal du pays; il revint à Paris, où de nouveaux succès l'attendaient.

La suite au prochain numéro.

GUILLAUME-TELL,

Second article.

Cet acte s'ouvre par un chœur d'une belle et noble simplicite. Une joie douce était le sentiment que le compositeur avait à peindre, et difficilement on imaginerait

quelque chose de mieux, de plus vrai et de plus délicat en même temps, que la mélodie qu'il a placée sur ces vers :

« Quel jour serein le ciel présage
» Célébrons-le dans nos concerts. »

Les harmonies vocales, soutenues d'un accompagnement en style de ranz de vaches, respirent le bonheur et la paix. La modulation du *sol naturel* en *mi bémol* qui se trouve vers la fin du morceau devient originale par la manière dont elle est présentée, et produit un excellent effet. La romance qui suit :

« Accours dans ta nacelle. »

ne nous paraît pas à la même hauteur; la mélodie n'en est pas toujours naïve comme il convient à la chanson d'un pêcheur d'Underwald; plusieurs phrases sont entachées de ce style minaudier que les chanteurs par leurs broderies banales ont malheureusement mis en circulation. En outre, pourquoi cet accompagnement de deux harpes pour le chant d'un suisse? on ne sait trop. Guillaume, qui se taisait pendant toute l'introduction et la première strophe du pêcheur, débute par un monologue mesuré plein de caractère; c'est bien là l'indignation concentrée d'un amant de la liberté, à l'âme fière et profonde. L'instrumentation en est parfaite, aussi bien que les modulations, quoiqu'il se présente dans la partie vocale quelques intervalles d'une intonation fort difficile. Le défaut général de tout l'ouvrage commence déjà à se faire sentir ici. Cette scène se prolonge trop, et les trois morceaux qui la composent n'étant pas de couleurs assez diférentes, il en résulte une monotonie fatigante que vient encore augmenter le silence de l'orchestre pendant la romance. En général, à moins que la scène ne soit animée par un puissant intérêt dramatique, il est rare qu'il ne résulte pas (à l'Opéra) une froideur mortelle de cette inaction des instrumens. Le théâtre, en outre, est si vaste, qu'une voix seule partie du fond n'arrive à l'oreille du spectateur que dépourvue de cette chaleur de vibrations qui est la vie de la musique, et sans laquelle il est fort rare qu'une mélodie puisse se dessiner nettement et avoir toute son action. Après une sonnerie de ranz en échos, où quatre cors en *sol* et en *mi naturel* représentent la trompe des pasteurs helvétiques, un mouvement *allegro vivace* vient réveiller l'attention. Ce chœur, plein d'une verve passionnée, serait admirable si les vers exprimaient le contraire de ce qu'ils disent réellement. Il est en *mi mineur*, et la mélodie en est si pleine d'agitation et d'effroi, qu'à la première représentation, n'entendant pas les paroles, comme cela arrive presque toujours dans les grands théâtres, je crus à la nouvelle de quelque catastrophe, telle que l'assassinat du père Melchtal tout au moins; cependant, bien loin de là, le chœur chante :

« On entend, des montagnes,
» Le signal du repos;
» La fête des campagnes
» Abrège nos travaux.

C'est la première fois qu'il est arrivé à Rossini de faire un contresens *de cette nature*. A ce chœur, qui est le *deuxième* dans la même scène, succède, après un récitatif obligé, un *troisième* chœur *maëstoso*, remarquable surtout par une gamme du *si* mitoyen au *si* aigu, lancée au travers de l'harmonie par le *soprano* avec un rare bonheur. Mais l'action ne marche pas; ce défaut est rendu beaucoup plus sensible par un *quatrième* chœur d'un caractère violent plutôt que joyeux, toujours chanté à pleine voix, instrumenté constamment à plein orchestre, et accompagné à grands coups de grosse caisse sur chaque temps fort de la mesure. Ce morceau, absolument inutile à l'intérêt dramatique, offre peu d'intérêt sous le rapport musical. On a fait dans la partition qui nous occupe d'impitoyables coupures, on se serait bien gardé de rien ôter ici, c'eut été trop raisonnable; les *coupeurs* ne savent retrancher que les belles choses. Dans l'opération de la castration ce sont en effet les parties nobles qu'on enlève. Ainsi, de compte fait, voilà quatre chœurs avec tous leurs développemens, pour chanter *le jour serein*, *la fête des campagnes*, célébrer *le travail et l'amour*, et parler des *cors qui se répondent près des torrens qui grondent*. Une semblable monotonie dans l'emploi des moyens, que n'excusent pas même les exigences du drame, dont la marche se trouve ainsi arrêtée sans but, est d'une grande maladresse, surtout en commençant. Il semble que l'ouvrage ait été dominé en beaucoup d'endroits par la fâcheuse influence qui entraînait le compositeur dans cette voie. Je dis le compositeur, parce qu'un homme comme Rossini obtient toujours de son poète tout ce qu'il veut, et l'on sait que pour *Guillaume-Tell* il a demandé à M. Jouy une foule de changemens qui ne lui ont pas été refusés.

On remarque un défaut de variété jusque dans le style mélodique; de nombreuses tenues sur la dominante se font remarquer dans la vocale; une tendance presque irrésistible semble entraîner le compositeur vers le cinquième degré de l'échelle musicale, autour duquel il tourne avec une persistance fatigante. Exemples dans le premier acte :

Pendant la fanfare des quatre cors en *mi bémol*, Arnold chante :

« Mais quel bruit..... mais quel bruit.....
» Des tyrans qu'a vomis l'Allemagne
» Le cor sonne sur la montagne. »

Toutes ces paroles sont sur une seule note, le *si bémol*. Dans le duo qui suit, Arnold dit encore presqu'entièrement sur ce même *si bémol*, dominante du ton de *mi*, les deux vers :

« Sous le fardeau de l'esclavage
» Quel grand cœur n'est pas abattu ? »

Plus loin, après avoir modulé en *ré*, Guillaume et Arnold disent alternativement sur le *la naturel*, dominante du nouveau ton :

« Soyons hommes, et nous vaincrons.
» Et comment venger nos affronts ?
» Tout pouvoir injuste est fragile. »

c'est à peine si cinq syllabes placées sur les notes *ré*, *fa* et *ut dièze*, aux désinences des phrases, peuvent se faire distinguer à travers le bourdonnement obstiné de cette dominante. Le ton de *fa* est établi ; aussitôt l'*ut*, dominante, résonne :

« Songe aux biens que tu perds? —
» Qu'importe ! — Quelle gloire espérer des revers?...
» Ton espérance ? — Est la victoire,
» La tienne aussi, j'ai besoin de le croire. »

Ailleurs :

« Du danger quand sonnera l'heure,
» ami je serai prêt. »

toujours sur la dominante. La fanfare des cors recommence-t-elle en *mi bémol*, Guillaume s'écrie :

«Qu'entends-je?.. c'est Gesler... Quoi! tandis qu'il nous brave
» Voudrais-tu, volontaire esclave,
» D'un regard dédaigneux implorer la faveur ? »

Ces quatre vers sont entièrement sur le *si*, dominante. Fidèle à sa note favorite, Tell l'emploie encore exclusivement pour dire vers la fin du même morceau :

« Entends au loin les chants de l'hyménée ;
» N'attristons pas la fête des pasteurs ;
» A leurs plaisirs ne mêlons pas des pleurs. »

Un aussi grave défaut nuit immensément à l'effet général de ce beau duo. Je dis beau, parce que malgré ce carillon de dominantes, il est réellement admirable sous tous les autres rapports: l'instrumentation est traitée avec un soin et une délicatesse remarquables ; les modulations sont variées ; le chant d'Arnold :

« O Mathilde, idole de mon âme! »

est d'une suavité extrême ; beaucoup d'autres phrases de Guillaume sont pleines d'accens dramatiques, et à l'exception de la musique du vers :

« Mais à la vertu je me rends. »

tout est d'une grande noblerse.

Les morceaux suivans sont tous plus ou moins remarquables. Nous citerons de préférence le chœur en *la mineur* :

« Hyménée,
» Ta journée
» Luit pour nous. »

qui serait d'un effet neuf et piquant, s'il était exécuté comme on aurait le droit d'exiger que tous les chœurs le fussent à l'Académie Royale de Musique. L'*allegro* pantomime des archers est aussi d'une grande énergie ; plusieurs airs de danses se distinguent par de fraîches mélodies et un orchestre des plus soignés. Le grand final qui couronne cet acte nous paraît beaucoup moins satisfaisant. D'abord, les tenues sur la dominante dans les voix et dans l'orchestre, qui avaient cessé pendant quelque temps, s'y montrent de nouveau. Après quelques exclamations du chœur des suisses, on entend les soldats de Gessler :

« De la justice voici l'heure.
« Malheur au meurtrier !
» Qu'il meure ! »

Tout cela est dit sur la note *si* dominante de *mi* mineur, qui déjà a été employée comme pédale par les basses de l'orchestre, pendant les *dix-neuf* premières mesures du début du morceau. On serait tenté de croire en voyant cette persistance du compositeur à revenir à la plus usée et à la plus monotone des formes musicales, qu'il n'a agi ainsi que par paresse. Il est fort commode en effet d'écrire une phrase d'orchestre dont l'harmonie ne roule que sur les deux accords fondamentaux du ton, et, quand on a un débit de paroles à faire là-dessus, de le placer sur la note commune à ces deux accords, la dominante. Cela épargne au compositeur beaucoup de temps et de travail. A cette introduction succède une prière :

« Vierge que les chrétiens adorent. »

D'un mouvement lent, je dirai presque traînant, accompagnée d'une façon assez ordinaire, dont l'effet est de suspendre l'action et l'intérêt musical, fort mal à propos. Les *à parte* syllabiques du chœur de soldats pendant le chant des femmes, ne sont pas heureux. « Les vois-tu tous tremblans? — Obéissez! il y va de vos jours. » La musique de ces paroles n'est ni menaçante, ni ironique ; c'est tout bonnement une série de notes de remplissage qui servent à compléter les accords, mais n'expriment ni le mépris ni la colère. Quand enfin les femmes ont achevé leur longue prière, la fureur de Rodolphe, le plus ardent satellite de Gesler, éclate avec violence. L'orchestre se précipite en tumulte, les trombonnes rugissent, les violons poussent des cris aigus, tous les instrumens peignent à l'envi les *horreur du pil-*

lage et du ravage dont les Suisses sont menacés; malheureusement tout cela est calqué sur le final de *la Vestale.* Dessin des basses et des altos, accords stridens des instrumens de cuivre, gammes incisives des premiers violons, accompagnement syllabique du second chœur sous un chant large de *soprano*, tout est dans Spontini. Ajoutons toutefois, que la *Stretta* de ce cœur contient un effet magnifique dû en entier à Rossini; c'est la gamme descendante syncopée de tout le chœur en octaves, pendant que les voix aigues, les flûtes et les premiers violons tiennent avec force l'accord de tierce majeure *mi sol*, contre lequel les notes *ré dièze*, *la* et *fa dièze* des voix inférieures, viennent se heurter en frémissant. Cette seule idée, par sa grandeur et sa puissance, efface absolument toute les parties antérieures du final; elle les fait complétement oublier; on était fatigué en commençant, en finissant on est ému; l'auteur paraissait manquer d'invention, il se relève et vous étonne par un trait inattendu. Rossini est plein de ces contrastes.

La suite au prochain numéro.

THÉATRE NAUTIQUE.

Chao-Kang,

Ballet chinois en 4 actes, de M. Henry; musique de M. Carlini, décors de MM. Devoir et Pourchet.

Les *Chinois* vont pleuvoir sur les théâtres de Paris. Grands et petits, chacun va nous montrer le sien en opéra, en vaudeville, en drame, etc. Voici pourtant M. Henry qui a taillé une rude besogne à ceux qui viendront après lui; plus adroit et plus actif, il a su arriver le premier. A en juger par une première représentation, M. Henry tient pour long-temps la vogue qu'il a dignement su conquérir; il sera difficile de la lui arracher.

Le sujet de *Chao-Kang* est monarchiquement très-édifiant. C'est un empereur qu'on chasse du trône, qu'on empoisonne, et qui bientôt est restauré et se met à trôner de nouveau comme si de rien n'était. Personne au reste n'a songé que ce ballet avait une donnée quelconque, si ce n'est le faiseur de programme, qui paraît même y attacher une grande importance, car il a fait un livret pompeusement explicatif; précédé d'une préface où il expose gravement l'ingénieuse théorie du geste de convention, renouvelé des Romains. Je vous recommande en particulier cette préface merveilleuse, qui certes n'est pas la partie la moins bouffonne du spectacle. Laissons donc de côté ce prétendu programme, et contentons-nous d'affirmer qu'il est difficile de voir quelque chose de plus curieux, de plus varié, de plus brillant et souvent de plus bouffon que les richesses chorégraphiques que M. Henry a su groupper autour de son Chao-Kang. Un ballet fait tout entier pour les yeux ne se décrit pas, et bien moins encore celui où une multitude de tableaux. de scènes, de danses, de décors, se renouvelle pendant 4 actes d'une façon vraiment étourdissante; mais il est aujourd'hui pour nous d'une vérité incontestable que de tous les maîtres de ballet connus, M. Henry est, sans contredit, celui dont l'imagination sait le mieux trouver de nouvelles et piquantes combinaisons dans un sujet en apparence épuisé et tari. Si M. Véron ne parvient à attacher M. Henry à son théâtre, il perd décidément toute sa réputation d'habileté.

Chao-Kang est de ces pièces comme il en paraît de loin en loin, auxquelles la vogue est nécessairement acquise; non que leur mérite soit sans reproches, non qu'elles doivent le jour à une idée inexploitée jusque-là, mais seulement parce que leur ensemble tranche vivement avec la masse homogène des productions contemporaines.

Continuellement distrait par la pompe du spectacle, la richesse des décors, la variété des costumes, et par-dessus tout par l'incomparable habileté de la mise en scène, je ne saurais parler au long de la musique qui m'a généralement semblé gracieuse et chantante. Une seconde audition est nécessaire pour cela et aussi pour rendre à chacun selon son mérite; c'est ce que j'essaierai de faire dans le prochain numéro.

NOUVELLES.

*** M. Berlioz va commencer une nouvelle série de concerts dont l'attrait sera puissant pour tout ce qui s'intéresse réellement aux progrès de l'art musical. Un orchestre de cent trente musiciens, dirigé par M. Girard, exécutera, outre les compositions déjà connues de M. Berlioz, une nouvelle symphonie en 4 parties, avec alto principal, intitulée Harold; un trio pour trois voix et orchestre, sur des paroles de Victor Hugo; une fantaisie pour soprano et orchestre sur une ode orientale de Victor Hugo, et une grande fantaisie pour piano et orchestre composée par M. Listz sur deux fragmens du *mélologue* de M. Berlioz; la Ballade du Pêcheur, et la Chanson des Brigands. Le premier concert aura lieu le 9 novembre prochain à deux heures. Le prix des places sera le même que celui des concerts du Conservatoire. On s'inscrit d'avance chez M. Schlesinger, rue Richelieu, 97.

*** 9125 *francs*, tel est le chiffre de la recette de la 113e représentation de *Robert-le-Diable*, de Meyerbeer.

*** Les concerts de l'hôtel Lafitte prennent consistance; la foule s'y porte, et il est à désirer que la nouvelle salle soit bientôt terminée pour contenir les amateurs de concerts, dont le nombre augmente journellement.

*** M. Louis Lacombe, jeune pianiste de talent, est dans ce moment à Vienne, où il doit donner quelques concerts.

*** Toute l'attention des amateurs de musique en Angleterre est portée dans ce moment sur la grande fête musicale de Birmingham; cette solennité, dont le but est d'augmenter la dotation d'un hôpital, et qui se renouvelle tous les trois ans depuis 1784, a servi cette année à l'inauguration de la grande salle que cette riche ville manufacturière vient de faire construire pour les grandes assemblées, et surtout pour les réunions musicales. Les dimensions en sont gigantesques, mais si bien proportionnées d'après les règles de l'acoustique, qu'on peut saisir de tous les points de la salle les modulations les plus faibles de la voix. Le piano même y produit de l'effet. *Moschelès* vient d'y obtenir un succès d'enthousiasme, tout le fini de son jeu a pu être apprécié dans cet immense local comme dans un salon ordinaire par un auditoire de plus de 3,500 personnes. On avait choisi pour cette occasion un des nouveaux pianos de Pierre Erard. Une autre curiosité en fait d'instrumens était le nouvel orgue, construit sur les plus grandes dimensions connues. L'orgue est indispensable pour exécuter les grandes compositions de Haendel; il se joint à l'orchestre pour accompagner les chœurs; c'est dans ces sortes de solennités où l'on

réunit quelquefois quatre, cinq, et jusqu'à six cents musiciens, qu'il faut entendre les compositions de ce grand maître; nous n'avons en France aucune idée de l'effet qu'elles produisent. On peut juger de l'empressement des riches en Angleterre pour ces magnifiques *concerts-monstres*, par les recettes de quatre oratorios le matin; et de trois concerts le soir; elles se sont élevées, en quatre jours, à la somme de trois cent quarante mille francs!!!...

*** Suivant le bulletin sur l'acquisition du buste de Boïeldieu, par le ministère de l'intérieur, l'hommage de ce buste a été offert à l'Institut.

*** On parle à Rouen d'ériger une statue à Boieldieu.

*** L'un de nos rédacteurs, M. Stœpel a offert, pour un concert au bénéfice des pauvres de Saint-Etienne, et qui aura lieu le 1er novembre, ses beaux salons de la rue Monsigny, à M. Jules Janin, qui est aussi notre collaborateur et toutes les grandes notabilités musicales ont témoigné leur empressement à concourir à cette bonne action. On cite de M. Baillot une lettre pleine de modestie. Nous rapportons textuellement celle qui a été écrite par Rossini pour accorder à Rubini et à Tamburini, l'autorisation de paraître à ce concert.

« J'ai fait part, mon cher Jules, à M. Robert, directeur, et à M. Sévérini, régisseur général du théâtre Italien, de votre demande. La permission à laquelle vous attachez tant de prix vous est accordée. M. Robert et M. Sévérini retiennent quatre places pour le concert qui aura lieu, comme vous me l'indiquez, dans la salle de M. Stœpel, se réservant le droit de payer ces quatre places deux cents francs. Je me charge moi-même de prévenir Rubini et Tamburini, afin qu'ils se rendent à leur poste le jour qui sera fixé pour le concert. Je suis très-heureux d'avoir été l'intermédiaire d'une affaire qui vous honore autant qu'elle vous intéresse, et surtout, je suis fier d'y avoir réussi; car, je ne vous dissimule pas que M. Robert, ayant refusé la même faveur à tout le monde depuis qu'il est directeur du théâtre Italien, il a fallu un motif aussi puissant que les malheurs de vos compatriotes, et le désir de vous obliger personnellement, pour lui faire transiger avec la loi qu'il avait dû s'imposer. »

Le soir même où il a reçu cette lettre, M. Jules Janin l'a mise à l'encan au profit de ses pauvres compatriotes. Elle a été adjugée au prix de cent un francs à M. de Font-Michel, auteur de la musique du *Gitano*, représenté avec succès à Marseille.

*** Plusieurs journaux annoncent un opéra fantastique de M. Auber, intitulé *la Fille de l'Air*, comme devant être monté à l'Académie Royale de Musique, après la *Juive*, de M. Halévy, et la *Saint-Barthélemy* (titre provisoire), de M. Meyerbeer, nous pouvons assurer qu'il n'en est pas encore question rue Lepelletier.

*** Il y avait foule dimanche dernier au théâtre des Arts, à Rouen, où l'on donnait la *Dame Blanche*, de Boieldieu. Tous les artistes, portant un crêpe au bras, en signe de deuil, ont exécuté cet admirable ouvrage avec une grande perfection. Les écharpes noires que portaient les femmes, les habits de deuil, dont s'étaient revêtus tous les musiciens de l'orchestre, prêtaient un caractère solennel à cette représentation. A la fin du dernier acte, le buste de Boieldieu a été apporté sur le théâtre au milieu de tous les artistes en grand deuil. Une allocution courte, mais pleine de sentiment et de dignité, a été prononcée par l'un des acteurs de la troupe, qui a ensuite déposé sur le front du chantre immortel une couronne de fleurs. Deux autres couronnes ont été jetées de la salle, et le rideau s'est abaissé sur cette scène attendrissante, qui vivra long-temps dans le souvenir des Rouennais, si justement fiers de compter Boieldieu parmi leurs compatriotes.

*** Le ministère de l'intérieur vient d'acquérir pour deux mille francs le buste en marbre de Boieldieu par Dantan. Ce buste est, dit-on, de la plus grande ressemblance.

*** On vient d'accorder à M. Adrien Boieldieu, fils du célèbre compositeur, une indemnité annuelle de 1200 francs sur les crédits des beaux-arts.

*** On assure que l'académie des beaux-arts a décidé qu'on ajournerait à six mois la nomination du successeur de Boieldieu. Cette mesure, hommage rendu à la mémoire d'un si grand artiste, honore à la fois ceux qui l'ont prise et celui qui en est l'objet.

Musique nouvelle,

Publiée par Paccini.

Marliani. Il Bravo, opéra en deux actes. Morceaux détachés, avec accompagnement de piano.

N° 1. Cavatina : Reo di Colpe.	4 fr. 50 c.
2. Duo : Nel folto della notte.	5 fr.
3. Coro : Piu non vedra.	3 fr.
4. Cavatina : Il Gondolier tranquillo.	4 fr. 50 c.
5. Terzettino : Cedi a miei prieghi.	2 fr. 25 c.
6. Canzone : Il fasto e lo splendore.	3 fr.
7. Duo : Nò non sperar.	6 fr.
8. Terzetto : Qual sorpresa.	6 fr.
9. Preghiera : Quando il di fra l'ombre incerto.	2 fr.
10. Duetto : Odiare io non potrei.	5 fr.
11. Aria : Se nella tomba almeno	4 fr. 50 c.
12. Coro : Avrem vindètta intera.	2 fr.
13. Aria finale : Sospendete il colpo atroce.	4 fr. 50 c.

Achetés par Ph. Petit.

Bruguière.	La Fiction.	2 fr.
—	Mère et Sœur.	2
—	La Fille du pêcheur.	2
Duchambge.	La Prière au village.	2
—	Le Page.	2
Lhuillier.	La Questionneuse.	2
—	L'Espagnole et son Patron.	2
Masini.	Le Départ de l'Helvétie	2

Gérant, MAURICE SCHLESINGER

Paris. — Imprimerie d'ÉVERAT, rue du Cadran n° 16.

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, A. GUEMER, HALÉVY (professeur de contrepoint au Conservatoire), JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

1er ANNÉE. N° 43.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 26 OCTOBRE 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

GUILLAUME-TELL,

Troisième article. — 2e acte.

La toile se lève; nous assistons à une chasse; les chevaux traversent la scène au galop; la fanfare que nous avions entendue déjà deux ou trois fois dans l'acte précédent retentit de nouveau, instrumentée autrement, il est vrai, et liée à un chœur d'un beau caractère, mais c'est un malheur que cette répétition si fréquente d'un thême qui par lui-même est assez peu remarquable. La marche du poème y obligeait le musicien, voilà sa justification; pourtant, comme nous l'avons déjà dit, Rossini pouvait obtenir de l'auteur du libretto une autre disposition dans l'enchaînement des scènes, de manière à éviter d'aussi nombreuses chances de monotonie. Il ne l'a pas fait et s'en est repenti trop tard. Poursuivons. Au milieu du chœur que nous venons d'indiquer, se trouve un trait diatonique, exécuté à l'unisson par les cors et les quatre bassons, d'une énergique originalité, et l'ensemble du morceau serait entraînant sans le tourment que causent à l'auditeur doué d'une organisation un peu délicate, d'innombrables coups de grosse caisse frappés sur les temps forts, dont l'effet est d'autant plus malheureux qu'il fait ressortir encore des formes rythmiques qui manquent absolument de nouveauté. Je sais bien que Rossini répondra à cela : ces formes que vous méprisez sont précisément celles que le public comprend le plus aisément; d'accord, mais si vous professez un si grand respect pour les *habitudes* de la foule ignorante, vous devez vous borner aux choses les plus communes en mélodie, en harmonie, en instrumentation. Vous vous en êtez gardé cependant, pourquoi donc alors le rythme seul serait-il condamné par vous au vulgarisme? D'ailleurs la critique artiste ne peut ni ne doit faire entrer en ligne de compte de semblables considérations. Suis-je, moi qui m'occupe exclusivement de l'art musical depuis tant d'années, dans le même cas que l'amateur qui entend tous les trois ou quatre mois un opéra? mes organes n'ont-ils pas acquis plus de délicatesse que ceux de l'étudiant qui, chaque dimanche, se délecte à jouer des duos de flûte? suis-je ignorant comme le marchand de la rue Saint-Denis? en un mot, admettez-vous en musique le progrès, et dans la critique une qualité qui la distingue de l'instinct aveugle, le goût et le jugement? vous l'admettez bien certainement. Alors peu importe la facilité plus ou moins grande du public à comprendre les choses nouvelles! ceci est une question de résultats matériels, une question d'industrie, et c'est de l'art que nous nous occupons. D'ailleurs, le public n'est pas si stupide qu'on veut bien le croire, à Paris surtout; il ne repousse pas les innovations, quand elles lui sont présentées avec une heureuse franchise; ceux qui lui sont hostiles, il est presque inutile de les nommer, ce sont les demi-savans. Non, franchement, de pareilles raisons sont inadmissibles; vous avez écrit un rythme commun, non pas parce que le public n'en eut pas adopté un autre, mais bien parce que c'est plus facile et surtout plus tôt fait de répéter ce qui a déjà été si sou-

vent employé, que de chercher des formes plus neuves et plus distingués.

Le chœur lointain de *la cloche* semble venir à l'appui de notre opinion, en contrastant avec le style de celui qui le précède. Ici tout est d'une pureté, d'une fraîcheur et d'une nouveauté pleines de charmes. La terminaison du morceau présente même une suite d'accords d'un effet délicieux, bien que ces harmonies se succèdent dans un ordre prohibé par toutes les règles admises depuis l'origine des écoles. Je veux parler de l'enchaînement d'accords parfaits diatoniques par mouvement semblable, qui se trouve sous le vers quatre fois répété :

« Voici la nuit. »

Il est écrit de la manière la plus incorrecte, au dire des *magister* de la science musicale, car les basses sont continuellement à l'octave des premiers soprani, et par conséquent aussi toujours à la quinte des seconds. A l'accord parfait majeur d'*ut*, succède celui de *si naturel* majeur, puis celui de *la mineur*, et enfin celui de la tonique *sol*. La raison de l'agréable effet résultant de ces quatre quintes et octaves successives, est d'abord dans le court silence qui sépare les accords; silence qui suffit pour les isoler l'un de l'autre et donner à chaque son fondamental l'aspect d'une tonique nouvelle; ensuite dans la couleur naïve du morceau, qui non-seulement autorise, mais rend pittoresque au plus haut degré cette *infraction aux ordonnances des anciens*. Beethoven avait écrit déjà une semblable progression d'accords parfaits dans la première partie de la symphonie héroïque; tout le monde connaît la majestueuse noblesse de ce passage. Croyez donc à des règles positives en musique!... A peine l'hymne du soir que nous venons de citer s'est-il éteint comme un gracieux crépuscule, que nous voyons revenir encore la fanfare des cors, et avec elle l'inévitable pédale sur la dominante :

« Du gouverneur le cor résonne ;
» C'est notre retour qu'il ordonne. »

Ces deux vers sont dits par le chœur et le chef des chasseurs, en entier sur le *si bémol*. Les mêmes observations que nous avons faites plus haut deviennent ici d'une application plus directe et plus forte... Dès le morceau suivant, le compositeur prend un essor plus élevé; c'est un tout autre style. L'entrée en scène de Mathilde est précédée d'une longue ritournelle doublement intéressante sous le rapport de l'harmonie et de l'expression dramatique. C'est bien là une passion contenue et cette agitation fébrile qui fait battre le cœur d'une jeune fille obligée de cacher son amour. Puis vient un récitatif d'une diction parfaite, supérieurement dialogué avec l'orchestre qui reproduit des fragmens de la ritournelle. A cette introduction succède la romance bien connue : « *Sombres forêts.* » Rossini a peu écrit, à notre avis, de morceaux aussi élégans, aussi frais, d'une mélodie aussi distinguée, aussi heureusement modulés que celui-ci; outre le mérite immense du chant et de l'harmonie, on y trouve un mode d'accompagnement dans les altos et les premiers violons plein de mélancolie, ainsi qu'un effet pianissimo de timballes au commencement de chaque couplet, qui excite vivement l'attention de l'auditeur. On croit entendre un de ces bruits de la nature, dont la cause reste inconnue, tels qu'on en remarque par le temps le plus calme au milieu des bois ; un de ces bruits étranges qui redoublent en nous le sentiment du silence et de l'isolement. Voilà de la poésie, voilà de la musique, voilà l'art beau noble et pur, tel enfin que ses adorateurs voudraient le voir toujours. Ce style se soutient jusqu'à la fin de l'acte où désormais nous allons marcher de merveille en merveille. Dans le duo entre Arnold et Malthide, si plein de passion chevaleresque, nous signalerons seulement comme une tache une longue pédale de cors et trompettes sur le *sol*, alternativement tonique et dominante, dont l'effet est atroce dans certains momens. Puis, nous reprocherons au maestro d'avoir abondé dans le sens des anciens compositeurs français, qui se seraient crus deshonorés si, quand il était question de gloire ou de victoire dans les paroles, ils n'eussent fait entendre aussitôt les trompettes dans l'orchestre. Ici, Rossini nous a traités comme les dilettanti de 1803, comme les admirateurs de Sédaine et de Monsigny, et dès qu'il a lu dans son *libretto* :

« Retournez aux champs de la gloire,
» Volez à de nouveaux exploits.
» On s'ennoblit par la victoire.
» Le monde approuvera mon choix. »

En avant la fanfare obligée, aura-t-il dit, j'écris pour des Français. Il nous semble aussi que ce duo fort développé gagnerait à ce que le motif de l'ensemble :

« Dans celle que j'aime. »

ne fut pas répété. Le mouvement de ce passage étant plus lent que le reste, il s'en suit nécessairement deux interruptions qui brisent l'élan général et refroidissent la scène en la prolongeant inutilement. Mais dès ce moment, jusqu'au dernier accord du second acte, ce défaut ne se présentera plus. Walter et Guillaume surviennent; Mathilde s'enfuit; Arnold reste pour s'entendre amèrement reprocher son amour pour la fille des tyrans de l'Helvétie. Rien de plus beau que ce récitatif, comme expression et noblesse tant dans les voix que dans l'or-

chestre. Deux phrases frappent surtout par la vérité de leur accent, celle de Walter :

« Peut-être plus qu'un autre
» Dois-tu chercher à les connaître. »

Et l'apostrophe de Guillaume :

« Sais-tu bien ce que c'est que d'aimer sa patrie? »

Enfin éclate la tragique ritournelle du trio. Ici, nous avouons que malgré notre rôle de critique et les obligations qu'il impose, il nous est imposible de porter la froide lame du scalpel au cœur de cette sublime création. Analyser?... quoi? la passion, le désespoir, les larmes, les cris d'un fils éperdu apprenant le meurtre de son père?... Dieu m'en garde! Faire de mesquines observations de détails, chicaner l'auteur sur un *grupetto*, sur un *solo* de flûte, sur une obscure partie de second violon? Oh non ; si d'autres s'en sentent le courage qu'ils le fassent, pour moi il me manque absolument. Je ne puis que m'écrier comme la foule, beau! suberbe! admirable! déchirant!...

Il faut pourtant que je ménage mes épithètes admiratives, car j'en aurai besoin pour le reste de cette acte qui se soutient presque continuellement à la même hauteur. L'arrivée des trois cantons a fourni au compositeur l'occasion d'écrire trois morceaux de caractères entièrement différens. Le premier chœur est d'un style fort et robuste qui nous indique un peuple de laboureurs aux mains rudes, aux infatigables bras. Au second, d'une mélodie douce et voilée, on reconnaît les timides pasteurs. L'expression de leurs craintes est d'une grâce et d'une naïveté ravissantes. Ceux du canton d'Uri, les pêcheurs, arrivent en barques sur le lac pendant que l'orchestre imite aussi bien qu'il soit possible à la musique instrumentale de le faire, les mouvemens et les efforts cadencés d'une troupe de rameurs. A peine ces derniers venus sont ils débarqués, les trois chœurs se réunissent dans un ensemble syllabique, chanté rapidement à demi-voix, accompagné des instrumens à cordes *pizzicato* et de quelques accords sourds des instrumens à vent.

« Guillaume, tu le vois,
» Trois peuples à la fois
» Sont armés de leurs droits
» Contre un pouvoir infâme. »

Cette phrase, dite d'abord par le chœur des pêcheurs et reprise ensuite par les deux autres qui l'entremêlent de leurs exclamations et de laconiques *a parte* est d'une grande vérité dramatique. C'est une foule, dont chaque individu ému d'espoir et de crainte, à peine à contenir les sentimens qui l'agitent, où tous veulent parler et s'interrompent mutuellement. L'exécution de ce *coro parlato* est assez difficile, ceci soit dit en passant pour excuser un peu les choristes de l'Opéra qui le disent ordinairement fort mal.

Mais Guillaume prend la parole, ils se taisent : « *Arrectis auribus adstant.* »

Il les anime, il les échauffe, il leur apprend la mort cruelle de Melctal, leur promet des armes et leur demande enfin directement : « Nous seconderez-vous? » (Le chœur) : « N'en doutez pas, oui, tous. — Prêts à vain-» cre? — Oui, tous. — Prêts à mourir? — Oui, tous. » Alors unissant leur voix, ils jurent d'un ton grave et solennel *au Dieu des rois et des bergers* de se soustraire à l'esclavage et d'exterminer leurs tyrans. Cette gravité en pareille circonstance, qui eut été absurde s'il se fut agi de Français ou d'Italiens, est admirable pour un peuple au sang froid comme le peuple Suisse, dont les résolutions sont moins soudaines sans manquer cependant de fermeté ni de force pour les accomplir. Le mouvement ne s'anime qu'à la fin, quand Arnold appercevant les premiers rayons du soleil, s'écrie : « Voilà le » jour, pour nous c'est un signal d'allarmes. — (Guil-» laume.) De victoire! — (Walter.) Quel cri doit y » répondre? — (Arnold, *seul.*) Aux armes! — (Ar-» nold, Guillaume, Walter *ensemble.*) Aux armes! » aux armes! » Tout le chœur, les personnages, l'orchestre et les instrumens de percussion qui n'ont pas été entendus depuis le commencement de l'acte : « Aux » armes! » Et toute la masse instrumentale de se précipiter comme une avalanche dans un impétueux *allegro* sous un dernier et terrible cri de guerre qui s'élance de toutes ces poitrines frémissantes à l'aurore d'un premier jour de liberté!....

Ah! c'est sublime. Respirons.

La suite au prochain numéro.

BOIELDIEU.

(SUITE ET FIN.)

Boieldieu arriva donc à Paris dans le courant de l'année 1811.

A cette époque, Nicolo, compositeur fécond et gracieux, réussissait beaucoup à l'Opéra-Comique, et pendant plusieurs années, il s'établit une espèce de lutte entre ces deux maîtres, au grand profit du théâtre, et à la grande joie des critiques du temps, bonnes gens que nos écrivains d'aujourd'hui doivent trouver bien ridicules; car ils aimaient l'Opéra-Comique, ils le disaient, ils l'imprimaient, et ils recherchaient avec empressement l'occasion de travailler pour ce théâtre.

L'année même de son retour à Paris, il fit jouer les *Deux paravents* ou *Rien de trop*, petit opéra sans im-

portance qu'il avait composé en Russie. L'année suivante il écrivit et fit représenter *Jean-de-Paris*, un de ses bons ouvrages et un de ses beaux succès; il plaça dans cet opéra un morceau tiré de son *Télémaque*. C'est l'air si connu : *Quel plaisir d'être en voyage*, chanté par la princesse de Navarre, et qui, dans *Télémaque*, faisait partie du rôle d'Eucharis, que remplissait mademoiselle Philis.

La *Jeune Femme colère*, dont nous avons déjà parlé, suivit de près *Jean-de-Paris*. Le sujet, l'intrigue, les caractères de cette comédie étaient peu propres à la musique. Cependant cet ouvrage a deux morceaux bien remarquables et que tous les amateurs de musique connaissent et apprécient. Le trio, dans lequel un vieux serviteur et sa vieille épouse viennent faire leurs adieux à la jeune femme qui les a chassés, est empreint d'une sensibilité touchante et communicative. Le quatuor dans lequel la jeune femme colère et son mari demandent une clef qu'ils ont perdue, est fait avec beaucoup d'art, et ces mots : *la clef, la clef*, sont rendus d'une manière heureuse et vraie.

On donna, en 1813, le *Nouveau Seigneur*, un de ses ouvrages de prédilection. Cet opéra obtint un succès très-brillant et bien mérité, et c'est à juste titre que Boieldieu lui assignait une place distinguée parmi ses compositions. Les mélodies en sont toujours spirituelles, gracieuses et distinguées; l'instrumentation est partout élégante et vive. Le *Nouveau Seigneur* était d'ailleurs très-bien exécuté, et Martin, comme chanteur et comme comédien, était excellent dans le rôle principal.

Les années qui suivirent furent tristes pour les arts. 1814, 1815 et 1816, ne virent presque paraître que des ouvrages de *circonstance*, ouvrages bien nommés, car ils survivent rarement à la circonstance qui les a commandés. En 1814, on fit une levée en masse; auteurs et compositeurs furent convoqués, et Boieldieu aussi dût prendre les armes, c'est-à-dire la plume, contre l'empereur Alexandre, son protecteur et presque son ami, et dont il ne parlait qu'avec respect et reconnaissance.

Boieldieu écrivit donc sa part de *Bayard à Mézières*, opéra comique qu'il composa en société avec Chérubini, Catel et Nicolo, tandis que ses confrères Berton, Lesueur et Méhul, écrivirent l'*Oriflamme*, pour l'Académie impériale de Musique. Ces opéras renfermaient de beaux morceaux, qui ne sauvèrent pas l'empire. Pendant son séjour à Paris, Alexandre vit plusieurs fois Boieldieu; le souverain traita toujours l'artiste avec la même distinction et la même bienveillance; il l'engagea plusieurs fois à retourner en Russie, pour qu'il pût, lui disait-il, achever de gagner sa pension, et il ne lui témoigna pas le moindre ressentiment de ce qu'il avait porté les armes contre lui dans *Bayard à Mézières*.

Il donna aussi, cette même année 1814, *Angéla*, opéra comique en un acte, qu'il avait composé avec madame Gail, son élève.

En 1816, à l'occasion du mariage du duc de Berry, il composa *Charles de France;* et, pour écrire cet ouvrage, il s'associa un jeune compositeur encore inconnu, dont il protégeait ainsi les débuts dans la carrière si difficile du théâtre. Ce jeune homme, c'était Hérold ! que la mort vient de frapper aussi jeune et si riche d'avenir!

Avant *Charles de France*, il avait donné la *Fête du Village voisin*, composition élégante et spirituelle, mais un peu froide.

Peu d'années après, un des chefs de l'école française, un des soutiens de ce genre grave et sérieux, de cette musique que, si j'osais, j'appellerais *consulaire*, car il me semble la voir s'avancer fière et mâle, précédée de licteurs et de faisceaux, Méhul vint à mourir...

Méhul laissait une place vacante à l'Institut. Boieldieu, Nicolo, pouvaient seuls prétendre à le remplacer. L'élection fut vivement disputée; Boieldieu l'emporta, et, pour célébrer dignement sa nomination, il donna en 1819 un de ses plus beaux opéras, le *Petit Chaperon Rouge*, dont le succès fut immense.

L'année suivante, il refit presque entièrement pour la scène française un de ses opéras représentés en Russie, les *Voitures versées*. Cet ouvrage eut une destinée pareille à celle de *ma Tante Aurore*; sifflée en trois actes, cette pièce se releva en deux actes, jouit d'une éclatante faveur, et resta depuis lors au courant du répertoire.

Il fit encore après deux ouvrages de circonstance, *Blanche de Provence*, pour la naissance du duc de Bordeaux, en 1821, avec Chérubini, Berton, Kreutzer et Paër, et en 1825, pour le sacre de Charles X, *Pharamond*, avec Berton et Kreutzer.

Pharamond précéda de peu de temps son avant-dernier opéra et son chef-d'œuvre, celui de tous ses ouvrages qui eut le plus d'éclat et de retentissement, et que l'orgueilleuse Italie elle-même applaudit encore, la *Dame Blanche* enfin, representée le 10 décembre 1825, et qui, traduite dans toutes les langues, a été exécutée sur tous les théâtres de l'Europe.

Les *Deux Nuits* terminèrent la carrière musicale si brillante et si bien remplie de cet illustre et fécond compositeur.

A partir cette époque (20 mai 1829), attaqué d'une phthisie laryngée, Boieldieu cessa d'écrire. La maladie,

les souffrances, détruisaient lentement cette organisation si fine et si délicate. Il voyagea, il essaya l'air doux et tiède de la Provence, de l'Italie; il alla, dans les Pyrénées, chercher des bains, des eaux, dont il avait déjà éprouvé le salutaire effet; mais ce fut en vain; la mort l'avait déjà marqué. Il revint à Jarcy, c'était sa maison de campagne, son jardin, qu'il avait dessiné, qu'il aimait comme il aimait sa ville natale, sa ville de Rouen, dont il parlait sans cesse. Il est mort le 8 de ce mois, entouré de sa famille, dans les bras de sa femme, de son fils Adrien, à qui il lègue toute la gloire de son nom, le plus bel héritage qu'un père puisse laisser à ses enfans!

Ses funérailles ont eu lieu à Paris le 13 octobre. Il a eu pour cortége tout ce que Paris renferme d'hommes distingués; et pour dernier adieu, sous les voûtes d'une grande et noble église, le *Requiem* de Chérubini!

Boieldieu a laissé vingt opéras; deux, *Télémaque* et *Aline* ne sont pas connus en France, où ils n'ont jamais été représentés ni publiés.

La musique de Boieldieu est toujours élégante. La distinction, la grâce, la douceur, qui faisaient le fonds de son caractère, se retrouvent dans tous ses ouvrages. Sa musique est *bonne*, elle fait aimer l'homme qui l'a pensée et écrite; elle est *coquette*, elle cherche à plaire.

Arrivé à Paris pendant la période énergique musicale qui vît paraître les beaux ouvrages de ses contemporains, Boieldieu sentit le besoin de donner à son style la force et la gravité dont ses émules et ses rivaux avaient empreint leurs compositions; mais il y a lieu de croire que, sans ces circonstances, il eût appartenu plus long-temps à l'école purement mélodique de Paësiello et de Cimarosa.

Ses élèves les plus distingués sont MM. Adolphe Adam et Labarre. Comme professeur de piano, il a compté dans sa classe MM. Fétis et Zimmerman.

Tous ses confrères l'aimaient et l'ont pleuré. MM. Chérubini, Berton, Lesueur, Mayerbeer, Auber, Rossini, Paër, Caraffa, etc., sont venus lui rendre un triste et dernier hommage. Les jeunes compositeurs portaient le deuil d'un maître et d'un ami. Son cœur sera porté à Rouen. Son corps est au cimetière du *Père Lachaise*, cette vaste nécropole de tant d'hommes illustres; car dès qu'un homme se distingue en France, il accourt à Paris; mais Paris est avare, il ne lâche point sa proie, il ne la rend qu'à la terre. F. H.

THÉATRE ITALIEN.

Encore *la Gazza Ladra, la Straniera, il Barbiere di Siviglia*, encore *il Pirata!* pourquoi pas? voilà six mois bien comptés que nous sommes privés de ces ouvrages, et beaucoup d'étrangers arrivés depuis peu de temps à Paris ne les ont jamais entendus. Lablache, Tamburini, Santini, trio de basses unique au monde, figurent dans cet opéra; mademoiselle Grisi, Ivanof le tenor, venu tout exprès de Russie pour achever son éducation musicale en si bonne compagnie, tiennent les autres parties principales, et certes une semblable exécution a dû faire éprouver de nouvelles jouissances aux fidèles habitués qui seraient en droit de regarder *la Gazza Ladra* comme une vieille pièce. Quatre représentations diatoniques ou consécutives, si vous l'aimez mieux, quatre recettes aussi abondantes qu'elles peuvent l'être l'ont démontré.

La compagnie italienne est riche, nombreuse, brillante; elle a son côté faible pourtant. Si nous la divisons en deux bataillons, si nous inscrivons sur leurs enseignes : *côté des hommes, coté des femmes*, ainsi que cela se pratique au Conservatoire de Musique, aux bains du Pont-Neuf comme aux bains Chinois, on verra clairement qu'au Théâtre-Italien

Du coté de la barbe est la toute-puissance.

Rubini, Tamburini, sont des voisins très-incommodes pour une *prima donna*, quand il ont fait merveille dans leur cavatine, dans leur duo, qu'ils ont porté l'enthousiasme à son dernier degré, qu'ils ont fait rafle de bravos et d'applaudissemens; il faut nécessairement que le public fasse un effort et se cotise pour offrir encore une part satisfaisante à la *prima donna*. Il est vrai que le chevalier Rubini rivalise en galanterie avec les chevaliers français et veut bien placer quelquefois à la fin de la pièce la cavatine qui doit exciter les transports les plus animés; la bombe éclate alors et ne peut éclabousser personne, la cantatrice a terminé sa harangue. Mademoiselle Grisi seule paraît sans trop de désavantage à côté des trois colosses du chant. Madame Fink-Lohr n'a point réussi dans ses premiers débuts par *la Straniera*, la romance qu'elle a dite avant d'entrer en scène avait déjà indisposé le public. La voix de la débutante est d'un timbre désagréable, et cette romance lancée à toute force de poumons ne venait pas d'assez loin pour être modifiée par les lois de l'acoustique. Le rôle d'Alaïde est écrit dans des cordes fort élevées et criard; il faut chanter un trio fort long, assez mal bâti, avec Rubini et Tamburini, l'épreuve est cruelle pour une chanteuse médiocre.

Mademoiselle Brambilla doit se montrer incessamment; elle a choisi le rôle d'Arsace dans *Sémiramide*. Une cantatrice du même nom est depuis long-temps connue en Italie; elle a chanté pendant plusieurs années à Madrid; notre Brambrilla n'a de commun avec elle que le nom; aucun lien de parenté ne les unit. Je ne pourrai parler de ce nouvel Arsace que quand il se sera fait connaître à Babyle comme à Paris. Un autre Arsace nous est promis; quelle que soit la destinée de mademoiselle Brambilla; que cette virtuose suive la marche ascendante de mademoiselle Julia Grisi, ou qu'elle s'accroche en chemin sur les pas de madame Fink Lohr, nous avons la certitude de voir débuter dans ce rôle capital mademoiselle Ida-Bertrand, élève de Bordogui et de Paër. Cette très-jeune virtuose s'est fait remarquer déjà dans les concerts comme cantatrice, et si Nourrit lui a donné des soins pour la déclamation et le jeu de la scène, c'est pour modérer la fougue dramatique de ce talent précoce. Nous avons une belle et bonne *Sémiramide*, nous possédons un, deux, trois Assur prêts à conspirer contre elle; la fourniture des Arsace est doublement préparée; *Sémiramide* ne saurait défaillir. Nous comptons sur Profeti pour nous dire *Belo*,

gran nume t'intesi, commençant en *fa majeur* et se reposant sur le *ré bemol*. Il est déjà tout prêt à se coiffer de la mitre potironiforme d'Oroë.

Il Matrimonio Segretto, soutenu par Lablache, Rubini, Tamburini, mademoiselle Grisi, va triompher d'une manière ravissante. On faisait répéter le fameux duo des deux basses. Cette fois Tamburini chantant la partie du comte Robinsone, on voudra l'entendre au moins une fois de plus. *La prova d'un Opéra seria* nous promet des divertissemens d'une folle gaîté tous les jours où la tragédie ne devra pas nous arracher des larmes. Trois nouveautés établies tout exprès pour notre théâtre italien défileront en six mois : *Ernani*, *I Puritani*, *Maria Stuart*, de Gabussi, de Bellini, de Donizetti, soyez surpris après cela que les *dilettanti* aient déjà retenu toutes les loges! P. P. P.

Correspondance particulière.

Vienne, 27 septembre 1834.

J'éprouve le regret de vous dire que Hummel vient de n'obtenir ici qu'un assez pâle succès, tant pour sa manière de jouer que pour ses compositions nouvelles. On ne pouvait en vérité se défendre d'un sentiment pénible en voyant un homme si célèbre, jouissant d'une fortune considérable et d'une gloire immense, venir, mû vraisemblablement par l'amour du gain, compromettre et sa gloire et ses intérêts, au lieu de se reposer tranquillement sur ses lauriers, comme il pourrait le faire si aisément. Assurément la ville de Vienne reconnaît hautement les services qu'il a su rendre à une époque maintenant loin de nous; personne n'ignore que, dans le temps de sa gloire, Hummel ne connaissait point de rival : mais ce qu'on sait aussi, c'est qu'aujourd'hui le premier pianiste d'une capitale trouve un antagoniste dans la capitale voisine. Hummel trouva l'étude du piano encore assez peu avancée, et par sa découverte de difficultés techniques presque entièrement inconnues avant lui, ainsi que par le style grandiose des compositions qu'il sut créer, il é eva le piano au rang des instrumens de concerts; il a exercé une heureuse influence sur les pianistes tant par les leçons directes que par la publication de sa méthode. Tout cela on le reconnaît pleinement. Hummel a su en tirer un assez grand profit, ici comme à l'étranger; et je repousse donc avec force, au nom des habitans de Vienne, toute espèce de reproche d'ingratitude. Malheureusement, son calme dans les passages les plus difficiles, ce calme que l'on regardait autrefois comme le comble de l'art, et que l'on offrait comme exemple à tous les élèves, aujourd'hui les approches de la vieillesse l'ont fait dégénérer en une espèce de flegme, qui laisse les auditeurs d'autant plus froids que *l'exécution poétique* des virtuoses modernes nous a donné l'habitude de voir suppléer à la sécheresse de son du piano par le feu de l'exécution, par les nuances les plus variées, et enfin par l'emploi des ressources diverses qui font paraître cet instrument dans tout son charme et toute sa puissance. On a remarqué aussi avec peine que dans ses traits chromatiques, Hummel fit usage des pédales, ce qui ne lui arrivait presque jamais autrefois, même dans des passages où l'on aurait pu regarder comme beaucoup plus convenable l'emploi de ces pédales. La pédale *una corda*, adoptée avec tant de succès par Moschelès, Chopin, Mendelsohn et Thalberg, est aussi une ressource qui manque entièrement à Hummel. C'est en outre un point incontestable que la nouvelle méthode italienne de chant a étendu sa bienfaisante influence jusque sur la musique instrumentale, qu'elle a introduit plusieurs changemens qui, bien que peu nombreux en apparence, n'en sont pas moins très importans pour le goût et l'effet; tels sont par exemple : l'appoggiature exécutée plus lentement et avec plus de goût; la cadence (dont une exécution vieillie rappellerait le maître d'école de 1770); le portamento; le trille plus coquet et plus élégant, commencé avec lenteur, enflé avec une percussion toujours plus rapide, et terminé en mourant; cette autre nuance si riche d'effet du *diminuendo e rallentando*, une exécution libre et dégagée; la percussion marquée et capricieuse de quelques notes détachées et importantes; enfin le feu de l'exécution. Notre oreille ainsi habituée ne pouvait plus se plaire à des traits surannés. Hummel a joué un nouveau *concerto*, le cor enchanté, d'Obéron (fantaisie), un nouveau rondo (le Retour de Londres), l'ancien *concerto* en *la bémol* majeur, et, de plus, il a improvisé deux fois. Il a conservé toute son ancienne supériorité lorsqu'il se livre à son imagination, et c'est avec le plus vif plaisir que je me vois à même de lui payer sous ce rapport un juste tribut d'éloges; et pourtant, dans la stricte acception du mot, ce qu'il a joué ne peut s'appeler produit de l'imagination, mais seulement improvisation libre. En effet, l'imagination est un don céleste; c'est une fille du génie qui daigne rarement se révéler à nous à heure fixe pour que nous puissions librement nous parer de ses charmes. Elle peut, il est vrai, exprimer les émotions d'un cœur profondément touché ou les inspirations de l'enthousiasme; mais comment espérer la trouver chez un donneur de concerts que peuvent accabler la crainte, la vanité, l'ambition, l'amour du gain, le chagrin ou l'épuisement, et dont la disposition manque par conséquent de la couleur poétique qui lui serait nécessaire. La plupart des improvisations reposent sur une connaissance technique des formes, sur une pratique précoce qui assurent pour toujours les moyens mécaniques, sans qu'il soit besoin d'avoir recours à l'œuvre de Czerni (l'Art d'improviser sur le piano). L'improvisation sur un thême donné dépend le plus souvent d'une mémoire suffisante, plus encore de la routine et de la connaissance intime comme de la pratique, pour ainsi dire instinctive, des figures musicales, conditions au moyen desquelles il devient facile de lier entr'elles les notes saillantes du thême, et dont tout pianiste exercé se sentira d'autant moins gêné qu'il y trouvera un frein salutaire à la vitesse souvent involontaire de ses doigts. Certes j'aimerais à surprendre en secret les inspirations du génie lorsque livré à la solitude et affecté par quelque émotion profonde, il s'abandonne à une véritable improvisation. Mozart, Schubert, Weber, Moschelès, Mendelsohn, Chopin, doivent sans aucun doute avoir plus d'une fois traduit musicalement l'expression de leurs peines ou de leurs joies; ne doit-il pas en être de même de notre *Bocklet* qui voit aujourd'hui son ancienne popularité écrasée par les succès toujours croissans de *Thalberg?* n'est-il pas certain qu'il cherchera des adoucissemens à sa douleur dans l'improvisation où il est si habile, tandis qu'au contraire, malgré la faveur dont il a été comblé précédemment, son jeu est trop souvent défectueux? Bocklet sent assurément d'une manière intime l'esprit des compositions qu'il doit exécuter, mais ses moyens techniques sont trop faibles, et d'ailleurs le mauvais état de sa santé ne lui laisse pas assez de vigueur pour qu'il puisse faire passer par ses doigts les sentimens qu'il

éprouve sans aucun doute. Thalberg, au contraire, Thalberg chante, il déclame, il s'abandonne à tous les charmes de la coquetterie, et il sait tirer de son instrument les sons les plus enchanteurs. C'est principalement à l'expression des chants qu'il s'attache, et, doué lui-même d'une jolie voix, il la cultive avec le plus grand soin. Lorsqu'il joue au piano le thème : *la Ci darem la mano*, on ne peut s'empêcher de croire entendre chanter le même air; les sons enflés, la passion intime et l'esprit des paroles, la résistance apparente deZerline, sa défaite prochaine, le piano exprime tout cela comme le ferait la voix la plus dramatique. Ce morceau seul suffit pour ranger Thalberg parmi les plus grands maîtres. Maintenant figurez-vous un artiste qui, à un talent mécanique le plus prodigieux et le plus achevé, joint encore une grace incomparable et un calme parfait dans le corps comme dans les doigts, représentez-vous cet artiste doué d'un extérieur noble et séduisant, aussi distingué au physique que par ses facultés intellectuelles, gratifiez-le de plus d'une position sociale entièrement indépendante, et vous aurez encore peine à vous faire une juste idée de l'enthousiasme qui accompagne chacune de ses séances. C'est à lui que le piano est redevable d'avoir repris faveur dans les salons, dont il a été presque exilé ainsi que toute musique instrumentale, par le chant, qui avait tout envahi. Les compositions de M. Thalberg se distinguent assurément avec avantage des œuvres de Herz, Czerny, Chaulieu et consorts, et ont principalement pour but de ramener le public sur lequel il exerce une influence extraordinaire, au goût de la musique sévère ; aussi a-t-il soin de choisir des morceaux savans, qu'il sait faire valoir par son inimitable exécution, pour habituer à un mieux progressif le public qu'on a gâté par tant de mauvaise musique. Il eut, cet été, le malheur de cracher le sang; j'aurais voulu que vous fussiez témoin du touchant intérêt qu'il a généralement inspiré; partout on s'entretenait de sa maladie comme d'un événement public; chaque jour l'élite de la société venait prendre des informations sur sa santé, et, après son rétablissement, le jour où il a reparu pour la première fois, il a reçu de l'assemblée l'accueil le plus empressé et le plus cordial. On espère qu'il va se rendre incessamment à Paris, et, malgré les exigences que doit naturellement faire naître un jugement aussi favorable que le mien, c'est avec la plus ferme confiance que j'attends la confirmation de mon panégyrique, si même on ne trouve pas qu'il a été trop faible.

Au mois de mars de l'année prochaine, nous devons avoir une troupe italienne dans laquelle on *se flatte* de compter Rubini, Donzelli; mesdames Grisi et Malibran avec d'autres artistes distingués. Cette entreprise, garantie d'avance par le beau monde, aurait dit-on pour but, outre le plaisir qu'on en attend, de servir d'acte d'opposition contre l'ennuyeux répertoire de Duport, et elle doit s'établir dans les commencemens au théâtre de Joseph-Stadt. Cependant cette petite salle ne saurait contenir qu'un fort petit nombre d'auditeurs et les recettes resteraient inférieures aux dépenses; peut-être en outre, ces héros du chant feraient-ils difficulté de paraître sur un misérable théâtre de faubourg et enfin on prétend que, de son côté, Duport a fait des propositions par suite desquelles on aurait définitivement choisi le théâtre de la porte de Carinthie.

Nous avons vu le *Pré aux Clercs*, et cet ouvrage, quoique supérieurement exécuté par les chœurs et par l'orchestre, n'a produit presqu'aucun effet à cause de la mesquinerie de la mise en scène. Les *Deux Nuits*, de votre *Boyeldieu*, ont procuré un vif plaisir aux connaisseurs qui se voient malheureusement dans la fâcheuse position d'être obligés de lutter contre le goût du public, et même de s'en tenir à une opposition directe. L'engouement pour les valses fait ici de si terribles progrès que le goût de la bonne musique en est presque entièrement anéanti. Comme on m'assure que l'usage des concerts en plein air s'est aussi établi chez vous, je ne puis que recommander, à vous comme au public parisien, de ne jouir de ce plaisir qu'avec la plus grande retenue. La valse, avec ses douces mélodies, son allure frétillante et son rythme si cadencé, représente véritablement en musique l'usage des excitans dans la vie ordinaire; or, la médecine et l'esthétique doivent vous apprendre que l'usage immodéré des excitans est mortel pour l'esprit comme pour le corps. Vienne, nous en offre aujourd'hui un déplorable exemple. Vienne, le berceau de la musique, Vienne où Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven, Weigl, Hummel, Moschelès, et mille autres, ont élevé leur grandeur, où les premiers chanteurs du monde ont célébré leurs triomphes, cette ville où au théâtre, à l'église, dans les salons, on entendait partout les accords d'une musique noble, sublime et puissante, Vienne est aujourd'hui sous le joug des *Strauss* et des *Lanner*. Les soirées de ces musiciens sont fréquentées par la société la plus distinguée, et c'est à peine si les marchands de musique osent offrir à leurs chalands autre chose que des compositions analogues à celles de ces deux hommes. L'effet tout matériel produit par cette espèce de musique est suffisamment constaté par le grand nombre de dames qui s'empressent à venir l'entendre; le cercle de ceux dont le goût est resté pur va toujours en se rétrécissant, et le pis est que rarement il s'élève une voix puissante pour s'opposer à ce débordement. Nous avons pourtant l'espérance de voir bientôt le torrent rentrer dans ses limites, et l'illusion du public se dissiper.

Malgré ce fâcheux état de choses, *Robert-le-Diable*, de Meyerbeer, se soutient toujours avec succès. *Breiting* (Robert) est vraiment un chanteur qui fait chaque jour de nouveaux pas vers la perfection. *Staudigel* (Bertram) est doué d'une voix merveilleuse; il est assurément la première basse de l'Allemagne, et madame *Ernst* est une chanteuse à roulades du premier mérite. Le talent de ces artistes, réuni au génie du compositeur, assure pour long-temps à cet ouvrage un succès brillant et durable.

La *Chiara di Rosenberg*, de Ricci, n'a offert rien d'intéressant si ce n'est un duo comique et un trio. Le *Serment*, au contraire, a beaucoup réussi au théâtre de Joseph-Stadt, et malgré les ressources très-bornées de ce théâtre, on a fort applaudi l'exécution dirigée avec le plus grand talent par le maître de chapelle *Conradin Kreutzer*. Le directeur du théâtre Royal, Duport, vient de mettre cet opéra à l'étude, et presse les répétitions avec activité.

Les attaques de Henri Herz et de ses imprudens amis contre le gérant de la *Gazette Musicale*, ont excité ici l'intérêt général, et je ne pense pas avoir besoin d'ajouter que cet intérêt se concentrait sur vous seul, car c'est vraiment folie de vouloir employer la force et la violence pour contredire un jugement juste et confirmé depuis long-temps par l'assentiment de tous les musiciens. J'avoue que tout le monde ne peut pas sentir d'après les règles de l'esthétique; j'ajoute même qu'il ne doit pas en être ainsi, car dans ce cas, le musicien et le critique

qui, à une manière de sentir vraie, joindraient des études consciencieuses, se trouveraient n'avoir aucun avantage sur la masse du public. S'il arrive à un musicien d'être bien inspiré par le hasard, et de produire à son insu quelques idées heureuses, il ne lui sera pas plus permis de s'en glorifier qu'il ne serait permis à un homme qui aurait gagné un numéro à la loterie d'attribuer le choix de son numéro à la puissance de ses facultés intellectuelles. Un tel musicien doit jouir de son bonheur dans un modeste silence, et réserver son courage pour la mauvaise fortune. Puisqu'il tire des avantages pécuniaires de l'heureux hasard qui l'a favorisé, qu'il sache se borner là, et qu'il ne vienne pas ambitionner une gloire qui ne lui appartient pas. Que M. Herz ait emprunté aux compositions de *Hummel*, *Ries*, *Kalkbrenner*, et surtout de *Moschelès* beaucoup de passages (ce n'est pas ce qu'il y a de plus mal dans ses œuvres), et qu'il les ait habillées de formes italiennes modernes qui, à tout prendre, ne sont pas de son invention, c'est ce qui a été dit assez souvent en Allemagne; et parce que la critique fatiguée de répéter toujours le même reproche a eu le tort impardonnable de se taire un moment, et par cela même d'augmenter le mal, M. Herz se croit offensé lorsque quelqu'un vient lui dire la vérité! Je ne veux cependant pas lui contester toute espèce de mérite; ses études contiennent plusieurs excellens exereices pour les doigts; il ne manque pas non plus de goût, et il semble avoir été créé tout exprès pour un public sans prétention. Après tout, peut-on causer avec tout le monde sur des sujets savans, esthétiques, intéressans, qui présupposent le sentiment et la réflexion? Combien d'hommes ne seraient pas condamnés à un éternel silence s'il fallait retrancher de leur vocabulaire : *Comment vous portez-vous? avez-vous bien dormi?* ou bien, *aimez-vous la bonne chère*, *le bon vin?* et autres phrases analogues. Les compositions de Herz contiennent des choses tout aussi intéressantes, tout aussi indispensables à ce genre de public dont nous parlons, et l'on y trouve parfois des jongleries techniques, triste résultat d'une pratique vide d'idées, et plus propre à intéresser l'œil qu'à charmer l'oreille. Je ne conseille pas à M. Herz de venir à Vienne avec de telles prétentions. La salle de concert ne réussirait que difficilement à couvrir les frais de voyage, et son orgueil ne saurait manquer d'être froissé par la rareté des applaudissemens. Tout au contraire, je pense qu'il doit être le très-bien venu dans beaucoup de soirées dansantes, s'il y joue ses quadrilles et ses galops.

Il se prépare ici une grande fête musicale à laquelle doivent prendre part 600 musiciens environ, et destinée, suivant le programme, à opposer une digue à la tendance si frivole de la musique nouvelle. On doit, le 6 et le 9 novembre, exécuter l'oratorio de Haendel *Belizard*, nouvellement instrumenté par Mosel. A. Z.

NOUVELLES.

*** La 11[e] représentation de *Robert-le-Diable* a été une des plus brillantes. Tout ce que Paris renferme de plus à la mode s'était donné rendez-vous à l'Opéra; madame Damoreau reparaissait après une assez longue maladie, et son émotion, sans rien ôter à l'admirable justesse de son chant, annonçait cependant un peu d'affaiblissement dans sa voix. Quant à Levasseur qui n'avait pas joué depuis trois mois le rôle de *Bertram*, il a paru sublime. Nous devons des éloges à madame Dorus-Gras dont le double talent d'actrice et de chanteuse grandit tous les jours. Le trio a produit un effet tel que Levasseur, Nourrit et madame Dorus ont été redemandés à grands cris après la représentation. La recette a dépassé 9,000 francs.

*** Aujourd'hui dimanche l'Opéra donne une représentation extraordinaire composés de *la Tempête*, du 2[e] acte de *Guillaume-Tell*, et du deuxième acte du ballet-opéra de *la Tentation*. L'orchestre exécutera la fameuse ouverture du *Freischutz* de Weber.

*** Toujours foule au thâtre Nautique. Nous garantissons cent représentations à ce ballet dont nous parlerons plus au long dans notre prochain numéro.

*** La foule se porte à toutes les représentations des Bouffes. Quel que soit l'ouvrage que l'on nous donne. 'Lenthousiasme des dilettanti est tel, que sans courir aucun danger, l'administration de ce théâtre pourrait faire lithographier l'affiche. AUJOURD'HUI THÉATRE ITALIEN : et pendant toute la saison le monde fashionable de Paris ne manquera à la salle Favart.

*** Madame Pasta vient de faire fiasco à Bologne. *La Norma*, le chef-d'œuvre de Bellini, et il y a peu d'années le triomphe de cette cantatrice, lui a causé cette mésavanture. Se retirer du théâtre, c'est un bon conseil à donner à un aussi admirable talent; Madame Pasta arrivée à sa maturité doit jouir des fruits de ses peines; elle possède les terres les plus belles, et environ 60,000 livres de rentes.

*** Il parait certain que MM. Robert et Severini, directeurs du théâtre royal Italien, vont obtenir pour six ans, la direction de l'Opéra de Londres.

*** *Le marchand forain* nommé Valentin, pendant les répétitions, se montrera la semaine prochaine à l'Opéra-Comique, Le *Libretto*, est, dit-on, fort intéressant et offre de situations neuves et dramatique. Quant à la musique elle est due à un jeune compositeur : il faut l'entendre avant de ne rien préjuger.

*** La *Somnambula*, reprise jeudi dernier, a fait le plus grand plaisir. Rubini a chanté d'une manière ravissante, et mademoiselle Grisi l'a parfaitement secondé.

*** La huitième représentation de *la Tempête*, accompagnée par la ravissante Fanny Elssler, a lieu aujourd'hui *dimanche* Ce fait équivaut à un aveu de la part du directeur.

*** Le *Chalet* continue ses succès à l'opéra-comique: *Inchindi* y est maintenant parfaitement impatronisé, et ce théâtre possède en lui une des meilleures basse-tailles.

*** Mademoiselle Francilla Pixis a obtenu un brillant succès à Francfort; elle a chanté le 3[e] acte d'*Othello* en italien, et quatre morceaux, dans un concert donné au grand théâtre de cette ville.

*** Le conseil municipal de Rouen a envoyé une députation de trois de ses membres à Paris, pour aller chercher le cœur de Boïeldieu, que la veuve du célèbre compositeur a accordé à la ville de Rouen. Ce sont MM. Henri Barbot, Blanche et Legentil qui ont été désignés pour remplir cette mission. Le cœur de Boïeldieu sera déposé dans le cimetière Monumental, où une colonne sera élevée aux frais de la ville. Le conseil a voté pour cet objet une somme de 12,000 francs. Il a été en outre décidé que la promenade désignée jusqu'ici sous le nom de Petite-Provence, serait désormais appelée cours-Boïeldieu.

*** Le magasin de musique de M. Troupenas vient d'être acheté 300,000 francs par M. Deloi, libraire éditeur de la *France Pittoresque*.

*** Nous recommandons avec satisfaction l'établissement pour la location de pianos, que M. Ferry de Boulogne, vient de former à Paris, rue de Richelieu, n° 100. On trouve dans ses magasins, des pianos neufs des meilleurs facteurs de Paris, tel que de MM. Pape, Pleyel, Petzold, Pfeiffer, Wetzels, Klepfer, etc., lesprix de location sont modérés. Un établissement de ce genre ne peut manquer de réussir.

*** On vient d'engager à l'Opéra-Comique M. Riquier, acteur qui sort du théâtre de Lille.

*** L'opéra chinois que promettent MM. Scribe et Auber, aura, dit-on, pour titre : *le Cheval de Bronze.*

Gérant, MAURICE SCHLESINGER

Paris. — Imprimerie d'ÉVERAT, rue du Cadran n° 16.

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, A. GUEMER, HALÉVY (professeur de contrepoint au Conservatoire), JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

1er ANNÉE. N° 44.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 2 NOVMEBRE 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

GUILLAUME-TELL,

4e article. — 3e et 4e acte.

Nous avons laissé Arnold au désespoir, ne respirant que guerre et que vengeance. La mort de son père lui imposant de nouveaux devoirs, l'arrache brusquement au charme qui l'eût entraîné peu à peu jusque dans les rangs des ennemis de son pays. Plein de sinistres pensées, ses paroles à Mathilde au commencement de l'acte suivant, décèlent une sombre et farouche préoccupation.

« Je reste pour venger mon père. —
» Qu'espérez-vous? — C'est du sang que j'espère;
» Je renonce aux faveurs du sort;
» Je renonce à tout ce que j'aime,
» A la gloire, à vous-même... —
» A moi, Melctal? — Mon père est mort. »

L'expression de ces sentimens tumultueux règne dans toute la longue ritournelle qui précède et prépare l'entrée en scène des deux amans. Après un court mais énergique récitatif, où nous retrouvons encore une phrase de cinq mesures dite en entier par Arnold sur une seule note le *mi*, commence le grand air *Agitato* de Mathilde. Ce morceau n'est pas à son début, aussi heureux dans le choix des mélodies et dans le sentiment dramatique que nous le trouvons à la fin. Il semble que le compositeur l'ait commencé de sang-froid et se soit animé peu à peu à mesure qu'il se pénétrait de son sujet. La première phrase est ce que nous pourrions appeler une phrase à compartimens; elle est de la famille innombrable des mélodies de huit mesures, dont quatre sur l'accord de la tonique et autant sur celui de le dominante, comme celles qui se trouvent au commencement de presque tous les concertos de Viotti, de Rode, de Kreutzer et de leurs imitateurs. Ce style qui se laisse deviner de fort loin aurait du, ce me semble, être abandonné définitivement par Rossini dans la composition de son dernier et peut être de son plus important ouvrage. En outre, les deux vers qui suivent :

« Dans ma cour quelle solitude!
» Tu ne seras plus près de moi. »

sont loin d'avoir été rendus en musique avec la sensibilité qu'ils exigent impérieusement. C'est glacial et commun, malgré une instrumentation qui pourrait être moins tourmentée dans sa richesse surabondante. Comme pour faire oublier ce début tant soit peu scolastique, la péroraison est admirable d'originalité, de grâce et de sentiment. L'imagination la plus exigeante ne saurait demander au compositeur des accens plus vrais ni plus nobles, quand il fait dire à Mathilde avec un mélancolique abandon :

« Sur la rive étrangère
» Si je ne puis à ta misère
» Offrir mes soins consolateurs,
» Mon âme te suit tout entière;
» Elle est fidèle à tes malheurs. »

Nous ne sommes pas aussi satisfaits de l'ensemble à deux voix qui termine la scène. Il devait être déchirant comme l'adieu de deux amans qui se séparent pour ne

plus se revoir; il n'est, à part la vocalise chromatique de Mathilde sur le mot *Melcthal*, que brillant et surchargé d'instrumens à vent, sans oppositions ni contrastes. Malgré cela, il est fort à regretter, ne fût ce qu'à cause des beaux élans d'inspiration que nous avons signalés, que cette scène soit aujourd'hui entièrement supprimée à la représentation. L'acte commence à présent par le chœur des soldats de Gesler, célébrant d'une façon rude et fière le centième anniversaire de la conquête de la Suisse et son adjonction à l'empire germain. Puis *on danse*, comme de raison, on trouverait à l'Opéra, prétexte à ballets jusque dans une représentation du jugement dernier. N'importe, les airs de danse tout imprégnés de tournures mélodiques suisses, sont d'une rare élégance et tous (j'en excepte cependant l'allegro en sol intitulé pas de soldats) ont été écrits avec soin. C'est au milieu de ce ballet que se trouve la fameuse tyrolienne aujourd'hui populaire, si remarquable par ses modulations et le rhythme vocal qui lui sert d'accompagnement. Avant Rossini on n'avait pas fait entendre *au théâtre* des successions immédiates d'accords à l'aspect de toniques d'un caractère tranché, comme celle qu'on remarque à la trente-troisième mesure, où la mélodie arpége dans l'accord *majeur* de si naturel, pour retomber aussitôt dans celui de la tonique véritable *sol*. Ce petit morceau que Rossini à écrit sans doute un matin en déjeunant, a eu un succès vraiment incroyable, pendant que des beautés d'un ordre incomparablement supérieur n'ont obtenu qu'un nombre assez restreint de suffrages. Il est vrai que ces suffrages étaient d'une toute autre nature que ceux qui avaient si bien accueilli la *jolie* tyrolienne. Aux yeux de certains compositeurs, les applaudissemens de la foule sont utiles mais peu flatteurs, pour ces artistes l'opinion des esprits élevés est seule de quelque prix. D'autres au contraire ne font cas que de la *quantité*, fort peu de la qualité. Comme les sauvages de l'Amérique, avant que des relations plus fréquentes avec les Européens leur eussent appris la valeur des monnaies, ils préfèrent *cent* sous à une pièce d'or.

Après les danses vient la fameuse scène de la pomme. Le style en est généralement nerveux et dramatique. Une phrase de Tell nous paraît d'un bien beau caractère, c'est sa réponse à l'exclamation de Gesler :

« C'est là mon prisonnier. —
Guill. » Puisse-t-il être le dernier! »

Ce que je crois au contraire absolument faux de sentiment et d'expression, c'est le mouvement de Tell au moment où, concevant des craintes pour son fils, il le prend à part, l'embrasse et lui ordonne de fuir.

Au lieu de :

« Espoir de ma race,
» O toi que j'embrasse,
» Porte au loin tes pas. »

il ne devrait que lui faire un signe et prononcer rapidement ces deux mots : Sauve-toi. S'appesantir dans un *andante* sur cette idée serait indifférent peut-être dans un opéra italien, bien italien, mais dans une conception comme Guillaume Tell, où la raison a droit de cité, où tout n'est pas exclusivement consacré à faire briller les chanteurs, un tel morceau est plus qu'un contresens, c'est un non-sens. Le récitatif suivant remplit exactement les conditions que nous venons d'indiquer.

« Rejoins ta mère, je l'ordonne;
» Qu'au sommet de nos monts la flamme brille et donne
» Aux trois cantons le signal des combats. »

Ce débit précipité rend plus sensible encore le défaut d'expression dont on est choqué la première fois que cette même idée se présente. Mais quelle revanche prend le compositeur dans les touchans avis de Guillaume à Jemmy :

« Sois immobile, et, sur la terre,
» Incline un genou suppliant. »

Comme l'accompagnement des violoncelles pleure admirablement sous le chant de ce père dont le cœur se brise en embrassant son fils! Et cet orchestre presque silencieux ne laissant entendre que des accords *pizzicato*, coupés par des repos d'une demi-mesure! Et ces bassons qui tiennent pianissimo de longues notes plaintives! comme tout cela est plein d'émotions, d'angoisses, et exprime l'attente du grand événement qui va s'accomplir! Les dernières phrases du chant :

« Jemmy! Jemmy songe à ta mère;
» Elle nous attend tous les deux. »

sont d'une irrésistible vérité; cela arrache les entrailles. Oh! les partisans du suffrage populaire ont beau dire, quoique cette sublime inspiration n'excite que de rares et froids applaudissemens, il y a quelque chose là dedans de plus noble, de plus haut, de plus fait pour qu'un homme s'énorgueillisse de l'avoir produit, que dans une tyrolienne gracieuse, fût-elle applaudie par cent mille mains et chantée par les femmes et les enfans de toute l'Europe. Il y a une différence entre le joli et le beau! Affecter de se ranger du côté du grand nombre pour faire valoir de petites gentillesses au dépens de ce qui s'adresse aux sentimens les plus intimes du cœur, s'est se montrer industriel habile, mais non pas artiste qui sent sa dignité et son indépendance. La première partie du finale de ce troisième acte renferme un passage d'un admirable énergie, qui toujours a été annihilé à l'Opéra par la faiblesse

des moyens de la cantatrice: je veux parler de cet éclat soudain qui échappe à la timide Mathilde.

« Au nom du souverain je le prends sous ma garde.
» Quand tout un peuple indigné vous regarde,
» Osez, osez l'arracher de mes bras. »

Cette indignation est heureusement rendue tant par la voix que par les instrumens; c'est vrai comme Gluck et Spontini. Le thème syllabique du chœur d'hommes « quand l'orgueil les égare » accompagnant le chant si ingénieusement modulé des soprani est d'un excellent effet. La stretta de ce chœur ne contient au contraire que des cris furieux, que motivent les paroles il est vrai, mais qui ne produisent aucune émotion sur l'auditoire dont ils brutalisent l'ouïe fort inutilement. Là encore, il eût fallu peut-être changer les vers du libretto, car il était fort difficile si non impossible de dire : « Anathème à Gesler » autrement qu'avec de furibondes vociférations qui ne comportent ni mélodie, ni rhythme, et empêchent par leur violence toute appréciation de l'harmonie.

Le quatrième acte nous ramène les passions individuelles et par conséquent un repos nécessaire après le le fracas de l'acte précédent. Arnold vient revoir la chaumière déserte de son père; son cœur rempli d'un amour sans espoir, de projets de vengeance, tous ses sens agités par les scènes de sang et de carnage toujours présentes à sa pensée, succombent accablés sous le poid du plus déchirant contraste. Tout est calme et silencieux. C'est la paix. C'est la tombe. Et le sein sur lequel il lui serait si doux en un pareil moment de répandre les larmes de la piété filiale, ce cœur auprès duquel seul le sien pourrait battre avec moins de douleur, l'infini l'en sépare... Mathilde ne sera jamais à lui..... La situation est poétique, elle est d'une tristesse poignante même, aussi a-t elle inspiré au musicien un air que nous n'hésitons pas à appeler le plus beau de la pièce. Toute l'ame souffrante du jeune Melchtal y est répandue; les plus douloureux retours sur le passé y sont peints avec de ravissantes mélodies; l'harmonie et les modulations n'y sont employées que pour renforcer l'expression mélodique, jamais par caprice musical; l'allegro avec chœurs qui suit est plein de fougue, il couronne dignement une aussi belle scène. Ce morceau cependant, à en juger par les applaudissemens qu'il reçoit, ne produit sur le public qu'un assez médiocre effet. C'est trop fin pour lui; les nuances délicates de cette nature lui échappent presque toujours..... Ah! si l'on pouvait réduire le public à une assemblée de cinquante personnes sensibles et intelligentes, quel bonheur alors de faire de l'art!... — Le trio accompagné des instrumens à vent seuls, et la prière pendant l'orage, qui succèdent à l'air dont nous venons de parler, ont été supprimés avant la première représentation. Cette coupure est bien fâcheuse surtout à cause de la prière qui nous paraît être d'un pittoresque achevé. D'ailleurs la donnée musicale du morceau était assez neuve pour qu'on fît une exception en sa faveur. Sans doute il y eut, lors de la mise en scène, quelques raisons de machines ou de décors qui firent supprimer cette partie intéressante de la partition; il n'y avait donc pas à hésiter, on sait qu'à l'Opéra les directeurs *supportent* la musique.

Dès ce moment, jusqu'au chœur final, nous ne trouvons plus guère que du remplissage. Ce sont des éclats d'orchestre pendant que Guillaume lutte sur le lac avec la tempête; des fragmens de récitatif entremêlés de chœur, etc.; toutes choses que le musicien écrit avec la certitude qu'on ne les écoutera pas. Le dernier chœur, au contraire :

« Tout change et grandit en ces lieux...
« Quel air pur! »

est une belle expansion harmonique. Les ranz de vaches flottent gracieusement sur ces larges accords, et l'hymne solennel de la liberté suisse s'élève vers le ciel, imposant et calme, comme la prière de l'homme juste.

H. Berlioz.

HISTORIQUE DE LA REPRÉSENTATION DE RUBINI A CALAIS.

Nos lecteurs ont sans doute oublié déjà une espèce de conte fantastique qui parut il y a quelques semaines dans la *Gazette Musicale*, sous le titre de *Rubini à Calais*. Quoique le prétendu bénéficiaire n'y fut ni nommé ni désigné en aucune façon et malgré la couleur générale de l'article qui n'avait aucun caractère sérieux qui pût faire croire à l'authenticité des détails, le célèbre chanteur, qui en était le héros, nous ayant assuré que cette plaisanterie avait fait de la peine à un professeur de musique de Calais fort honorable, sous tous les rapports; qui s'est, en effet, occupé de monter cette représentation, nous nous empressons de dire en peu de mots ce que nous tenons aujourd'hui de Rubini lui-même.

M. *** professeur de musique à Calais désirant faire quelque chose d'agréable à la Société philharmonique de cette ville, était allé à Londres engager Rubini pour un concert qui devait avoir lieu à son passage, moyennant la somme de 1200 francs qu'on lui offrait. Rubini ne voulut accepter que 1000 francs et promit de se trouver à Calais au jour indiqué. Mais ses engagemens à Manchester l'ayant retenu plus long-temps qu'il n'avait compté, le concert annoncé manqua en effet. Quand la séance put enfin avoir lieu, Rubini s'étant informé du chiffre de la recette apprit qu'il ne s'élevait pas au dessus de 1200 francs et que, par conséquent, ses mille francs ajoutés aux frais de la soirée formeraient un total excédant de beaucoup la somme perçue.

Le directeur du théâtre lui avait fait le matin même la

proposition de donner une représentation complète pour la somme de 600 francs; Rubini n'avait pas accepté. Mais en pensant au déficit qui se trouvait dans la recette du concert, il réfléchit qu'un moyen excellent de le combler serait que les intéressés allassent s'arranger avec le directeur pour une représentation, promettant pour son compte de jouer gratuitement. Ils y consentirent, l'arrangement eut lieu et la représentation se passa à peu près comme nous l'avons raconté. Bien loin que le personnage imaginaire que nous avons peint comme un malheureux sans asyle puisse offrir aucun trait applicable à M. ***, nous savons pertinemment que la maison de cet artiste distingué est toujours ouverte à ceux de ses compatriotes que poursuit la mauvaise fortune. Il est donc impossible que personne ait pu voir là dedans autre chose qu'un jeu d'esprit fort inoffensif.

Hector Berlioz.

FÊTES MUSICALES DE BRUXELLES.

(25 et 26 septembre.)

A l'exemple de l'Allemagne et de l'Angleterre, la Belgique vient de fonder une association qui a pour but le progrès de la musique. Cette heureuse idée, elle la doit à M. Fétis, appelé il y a environ dix-huit mois à Bruxelles pour y diriger le conservatoire et la musique particulière du roi Léopold, grand amateur et compositeur lui-même. Une pareille institution, assise sur des bases larges, ne peut produire que des résultats féconds et heureux pour la prospérité de l'art musical dans ce pays. L'association, cette conquête moderne, dont l'utilité est incontestablement établie pour l'industrie, ne doit pas rendre de moins grands services aux arts et particulièrement à la musique. C'est par elle qu'on inculquera aux masses le goût de la musique grandiose et poétique; c'est par elle qu'on excitera entre toutes les villes une noble émulation qui tournera au profit de la généralité. Le goût de la musique est à la vérité assez répandu dans la Belgique; mais malheureusement ce goût est dirigé presqu'exclusivement vers la musique de petite dimension, sans portée artistique, sans poésie en un mot; *musique industrielle*, comme l'a si bien nommée Berlioz, telles que les variations *Kaléïdoscopiques*, les fantaisies *commandées* par les éditeurs, les romances sans rythme ni modulations, les morceaux *arrangés*, le déluge de valses, contredanses et galops dont l'*harmonie élégante* saute constamment de la tonique à la dominante, et remonte toujours avec *la même élégance* de celle-ci à la première; toute musique enfin plate et sans couleur, où il n'y a ni poésie ni dignité. C'est ce goût qui attriste tous les vrais amis de l'art et qu'il faut extirper; ce sont les fabricans de cette honteuse marchandise, véritable poison qu'on ne doit se lasser de traduire devant le tribunal du public, au moyen de son organe habituel, la presse. Gloire donc à ceux qui travaillent à l'extermination de pareilles platitudes! gloire aux auteurs de l'association belge! car l'accomplissement de leur projet est certes un des moyens les plus propres à détourner les masses de ces misérables avortons, de les familiariser avec les chef-d'œuvres des plus grands maîtres, surtout en ce qu'elle donne la faculté de les exécuter d'une manière digne d'eux et seule capable d'en faire apprécier toutes les beautés. Applaudissons à ces efforts, et formons des vœux pour que cet heureux exemple soit bientôt suivi par la France! la France, qui vient de perdre avec Choron son admirable institution de musique religieuse, où l'on voyait accourir tout ce que Paris renferme d'amateurs éclairés et d'artistes consciencieux pour y étudier les chefs-d'œuvres des écoles italiennes et allemandes. Maintenant que deviendront pour nous toutes ces belles compositions? où sera-t-il possible de les entendre? Et quand même on le voudrait, où trouverat-on les moyens de les exécuter, si on laisse se perdre la tradition de cette exécution large dont Choron avait su si bien inspirer l'esprit à ses élèves? car autre chose est de *chanter* les mâles compositions des *Haendel*, des *Bach*, des *Leo*, des *Porpora*, des *Carissimi*, des *Palestrina*, des *Scarlatti*, des *Monterende*, d'*Allegri*, et de *vocaliser* les cavatines à *gargouillades* de nos opéras ultramontains modernes. Eh bien! tous ces chef-d'œuvres seront bientôt perdus pour nous!... Qu'on se hâte donc de parer à l'incurie ou à l'ignorance de nos administrateurs des Beaux Arts qui viennent de supprimer ce dernier asile des *Haendel* et autres. Qu'on se hâte de former, à l'exemple de la Belgique, une vaste association qui comprendra toutes les villes du royaume; que chacun vienne déposer aux pieds de cette noble institution ses petites haines et ses rivalités; alors, et seulement alors la France acquerra ce dégré de prospérité artistique auquel elle est digne de s'élever, et dont elle possède dans son sein tous les élémens.

Jetons un coup-d'œil sur la première réunion de l'association belge. Si le résultat n'a pas toujours répondu à l'attente, cela tient à des causes que nous développerons plus loin, et surtout aux difficultés immenses qui sont inséparables d'une première organisation. Nous ne parlerons pas du service funèbre qui a été célébré le 23 septembre à Sainte-Gudule, et où l'on a exécuté le *Requiem* de Cherubini, nous n'y avons pas assisté; tout ce que nous avons pu en apprendre, c'est que l'exécution en a été assez médiocre. Il est vrai que ce n'était pas l'association qui s'était chargée de l'exécution de cette magnifique composition, mais bien les musiciens ordinaires de l'église. Pour notre part, nous avons regretté beaucoup que l'association ne se fût pas occupée de cette œuvre; c'eût été certes mille fois préférable à ce concert *en plein air* du 25, dont on attendait des effets merveilleux, mais qui a été loin de les produire.

A ce concert, il n'y avait pas 1400 musiciens, comme on l'avait annoncé d'avance, mais 600; c'est encore une réunion assez respectable pour obtenir des résultats immenses partout ailleurs qu'en plein air. Car je dirai avec Berlioz « *il n'y a pas de musique possible en plein air*, pour mille et une raisons dont la moindre est qu'on n'entend pas. Non, on n'entend pas! on n'entend ni nuances, ni même un seul accord bien net, bien complet. L'harmonie est là sans force, sans puissance; la mélodie sans expression, sans chaleur vitale; toute idée poétique y est insaisissable, ou devient un hors-d'œuvre absurde. Tout se réduit et se réduira toujours, dans un orchestre en plein air, à un bruit rythmé, sur lequel surnagent çà et là quelques lambeaux de sautillante mélodie que le timbre perçant de la petite flûte fait entendre malgré les coups de tampon et les beuglemens du taureau ophicléide. » Nous établissons néanmoins encore une différence selon les lieux. Ainsi, par exemple, dans les concours de musique qui ont lieu fréquemment dans la Belgique et dans le département du Nord, l'exécution qui a lieu ordinairement sur une place publique, est sans contredit beaucoup moins incomplète que celle qui a lieu en plein air, dans un lieu isolé de tout comme le Jardin-Botanique de

Bruxelles. Le cercle de maisons qui entourent les places publiques aide au moins à refouler les sons vers l'oreille de l'auditeur. Nous savons bien que la différence n'est qu'un degré du plus ou moins incomplet, mais encore cette différence ne laisse pas que d'être assez sensible. Par cela seul, le concert *monstre* n'a donc pas produit l'effet qu'on en attendait. S'il nous était permis de donner un conseil, ce serait de renoncer dorénavant à la musique en plein air et de la remplacer par un concert dans un local fermé, où l'on ferait entendre une messe de quelque grand compositeur; ou bien, si vous tenez absolument à votre concert-*monstre*, cherchez un emplacement assez vaste pour contenir et vos exécutans et les auditeurs. Sans cela vous aurez beau augmenter le nombre de vos musiciens, vous les centupleriez que toujours l'air seul absorberait les sons de la plupart de vos instrumens et que l'auditeur devrait se contenter de quelques sifflemens de petite flûte ou de quelques hurlemens de trombonnes.

L'exécution a été satisfaisante à l'égard de certains morceaux, et on peut dire que l'ensemble de ces morceaux eût été complet, c'est-à-dire *aussi complet que possible en plein air*, sans la difficulté, pour cette masse d'exécutans, de saisir les battemens de mesure du chef d'orchestre qui se trouvait placé dans une trop grande obscurité. L'écho, composé pour deux orchestres par M. Fétis, est le morceau qui a fait le plus de plaisir et qui a laissé le moins à désirer, tant sous le rapport de l'effet que sous le rapport de l'exécution. Je ne parlerai pas du mérite de la composition, il y a eu tout autant de mérite qu'il peut y en avoir dans une pièce de ce genre, c'est-à-dire, autant de mérite qu'il peut y avoir à coudre ensemble quelques phrases de manière à ce que chacune de ces phrases et même chaque membre de phrase puisse être répété par les deux orchestres alternativement. Nous avons regretté de voir sur le programme la belle ouverture de la Flûte Enchantée, chef-d'œuvre de savoir et de grâce; si quelque composition devait être éloignée d'une aussi énorme machine, c'était bien celle-là. Aussi l'exécution y a été ce qu'elle devait être, lourde, et d'autant plus lourde, que le mouvement de l'allégro a été trop lent. L'ouverture de *Hans Heiling*, musique de Marschener, excepté quelques longueurs, contient de bonnes choses, et l'exécution en a été satisfaisante. Je passe sur tous les pots-pourris et j'arrive à la bataille (Vittoria) de *Beethoven*. J'ai vu écrit sur le programme, *composée par Beethoven;* je doute néanmoins que que Beethoven ait composé cette symphonie pour deux orchestres militaires, je crois, au contraire, qu'elle a été faite pour *grand orchestre symphonique*. Quoi qu'il en soit, nous aurions pu donner une analyse de cette œuvre qui n'a pas encore été exécutée en France, à cause de quelques souvenirs haineux qui s'y rattachent; mais il faut bien le dire, l'exécution en a été tellement faible, que nous n'oserions entreprendre une pareille tâche, assez difficile déjà à une première audition, lorsque l'exécution ne laisse rien à désirer. Quelle est la cause de cette faiblesse. Le manque de répétition? Le froid de la brise du soir? Peut être les deux; mais toujours est-il que les adorateurs de Beethoven ont eu à s'affliger. Ajoutez toujours qu'on n'entendait pas; impossible de distinguer, au milieu de ce *brouhaha*, autre chose que quelques coups de grosse caisse, ou quelques lambeaux de phrases sifflées par les petites flûtes. Enfin, il faut le dire une fois pour toutes, *il n'y a pas de musique possible en plein air.* Combien n'est-il pas regrettable que tout ce temps et ces frais n'aient pas été dépensés pour une cause meilleure! Cependant, ce dernier essai était peut-être nécessaire pour convaincre ses auteurs de l'impossibilité de la réussite de ce genre de musique. Puissent-ils être convaincus!...

Hâtons-nous d'arriver au concert du 26. Là au moins, nous entendrons de la musique et nous serons un peu dédommagé de la mystification du *monstre-concert* de la veille.

Le concert a commencé par l'ouverture d'Anacréon, de Chérubini. Cette composition, connue de tout le monde, renferme de belles choses, mais n'est pas selon nous à la hauteur des compositions instrumentales modernes. Ce qui lui donne surtout un air suranné, c'est un trait de premier violon qui se trouve vers la fin et qui serait mieux placé dans un concerto que dans une ouverture. Outre que de semblables traits vieillissent, il est presqu'impossible qu'une virgtaine de violons exécutent un passage de ce genre avec une précision telle qu'on n'en croirait entendre qu'un seul. Cette ouverture a été bien rendue. Néanmoins, je reprocherai un peu de mollesse dans les attaques, et c'est un reproche que je serai obligé de faire plus d'une fois. Malheureusement, je crains que cela ne tienne un peu à l'indolence naturelle et au caractère un peu apatique du pays.

Je viens à la cantate qui a obtenu le premier prix au concours. Elle dénote en son jeune auteur, M Busschop de Bruges, un talent réel qui lui fait le plus grand honneur. Plusieurs parties, traitées de main de maître, prouvent qu'il n'en est pas à son coup d'essai. Nous dirons même qu'il y a double mérite, quand on peut faire de la bonne musique sur un sujet aussi usé et sur des vers tels que ceux du concours. Nous ne les citerons pas, car tout le monde a pu en juger comme nous dans les journaux, nous nous contentons seulement de dire que nous n'y trouvons de comparable que les cantates de concours de l'institut. Et à propos de l'institut, que diront ces messieurs lorsqu'ils apprendront qu'on ne s'est pas assuré d'avance si les concurrens savaient faire quelque belle et bonne fugue *à trois ou à plus de sujets*, ou bien quelque canon à l'écrevisse, soit même énigmatique; preuve irrécusable, selon eux, que l'on a du génie et que l'on est apte à faire de la musique dramatique? Que diront-ils du prix qui a été adjugé par *des musiciens?* Sans doute ils trouveront cette méthode absurde, à la bonne heure! Chez eux, à l'institut, oh! cela est bien mieux! là, lorsque le grand jour arrive, on assemble *les peintres*, *les architectes*, *les sculpteurs*, *les graveurs en médailles et en taille douce*, auxquels, par faveur spéciale sans doute, on adjoint les musiciens; et là, tous ces *peintres*, *architectes*, *sculpteurs*, *graveurs*, etc., décident à la majorité des voix non d'une médaille comme à Bruxelles, mais souvent de l'existence entière d'un compositeur. Cela est d'une absurdité incroyable, n'est-ce pas? Eh bien! cela se fait au dix-neuvième siècle, à Paris, la ville la plus civilisée du monde!... Mais revenons à la cantate de M. Busschop.

L'introduction et le premier récitatif sont d'un beau caractère, les couleurs en sont fortes et pittoresque. L'andante qui suit est d'une facture large; une mélodie simple et expressive, plusieurs modulations heureuses, et une instrumentation élégante et nourrie, font de ce morceau le meilleur sans contredit de la cantate. Vient après cela un chœur d'un beau style. Nous aimons moins le récitatif et le solo qui suivent. La mélodie, qui est une espèce de marche exécutée par le solo en même temps que par les instrumens à vent dans le haut, n'a pas le carac-

tère de grandeur dont le reste de la cantate est empreint. Il eût mieux valu, selon nous, entrelacer ce solo avec la reprise du chœur; l'effet eût été plus chaleureux, et cela aurait donné du mouvement à cette partie qui est un peu froide, à cause du retour par trop symétrique du même chœur. Il est vrai que les vers sont horriblement disposés à cet effet; néanmoins, M. Busschop a assez de talent pour surmonter un pareil écueil. En résumé, cette composition décèle un vrai mérite, et prouve que son auteur est capable de s'élever plus haut. L'exécution de la partie principale était confiée à un amateur qui a fait preuve de zèle, mais dont la voix n'est pas assez fortement timbrée pour un morceau de ce genre. — Je ne puis m'empêcher de dire en passant combien c'est pitié de voir la manière dont la plupart des journaux belges ont rendu compte de la cantate de M. Busschop. Presque tous l'ont jugée selon leur couleur politique; ils n'ont pas craint d'abaisser l'art pour le mettre au niveau de l'esprit de parti. Aussi c'est la passion qui a pu seule dicter une pareille critique, car sans cela nous serions obligé de l'attribuer à une ignorance complète de l'art.

Les morceaux choisis du sublime oratorio, le Messie de Haendel, ont été généralement bien exécutés par les 280 chanteurs fournis par les principales villes de la Belgique. Il y a eu de l'ensemble et de la précision dans l'exécution. Les nuances n'ont pas toujours été observées, et il manquait parfois de la vigueur : excepté ces petites taches, on peut dire que le résultat en a été satisfaisant. Le solo de contralto a été bien dit par une jeune élève du conservatoire qui possède une voix pure et du sentiment musical. Tous ces morceaux ont été vivement applaudis. Telle est et sera toujours la puissance de cette musique, qu'elle électrisera même ceux qui sont le moins préparés à la goûter. Ces résultats sont d'un heureux augure pour l'avenir de l'association.

L'ouverture héroïque (Bruxelles en 1830 et 1831) composée par M. Daussoigne Méhul, directeur du conservatoire de Liége, ouvrait la seconde partie. C'est une grande et belle composition, mais dans laquelle on est fâché de rencontrer quelques moyens mécaniques, telle que coups de canon, feux de peloton, etc.; tout ce charlatanisme peut aider à couvrir la faiblesse de quelque composition médiocre; mais quand on a du talent comme M. Daussoigne, et qu'on est capable de faire un morceau tel que son ouverture, on doit éviter de se servir de pareils moyens. Cela ne peut plus faire d'effet que sur quelques badauds ou sur les bonnes d'enfans. Le quatuor sans accompagnement est bien pensé; la mélodie et l'harmonie en sont expressives. Les voix se marient bien, et la disposition en est élégante. Cette espèce d'invocation ou prière contraste heureusement avec l'introduction et le chœur final qui suit. Le chœur est plein de verve; il y a surtout un dessein mélodique dans les tenors qui s'enchaîne avec la partie de soprano dont l'ensemble forme un effet charmant. En somme, c'est un beau morceau.

On a voulu dignement finir cette solennité, et pour cela on a choisi une des plus sublimes compositions du géant de la musique, la symphonie en *ut mineur* de Beethoven. Que dire de cette œuvre colossale! toutes les formes *enthousiastiques* ne sont-elles pas trop faibles? le vocabulaire ne contient pas d'expression pour rendre le sentiment qu'elle inspire. Parlons de l'exécution, et surtout tâchons d'oublier un instant que nous l'avons entendue par le premier orchestre du monde, celui du conservatoire de Paris. A quelques nuances près, l'introduction a été bien rendue, le mouvement a été bien pris; mais il n'en a pas été de même de celui de l'adagio, il était un peu trop lent, ce qui a ôté à cette belle élégie une partie de son caractère et de sa naïveté. Le sémillant scherzo a été bien dit, mais un peu lourdement. Quand au foudrayant début du finale, il a produit son effet accoutumé, et ici moins qu'ailleurs on s'est aperçu du manque de vigueur. Cependant, il faut le dire, ce défaut a constamment dominé dans l'exécution générale. A part ces légères fautes, l'exécution a été bonne, et aussi bonne même qu'il était possible de l'obtenir d'une réunion de 250 instrumentistes dont la plupart se connaissaient peu ou point. Ajoutez à tout cela la difficulté d'une première organisation, et l'on sera surpris d'un résultat aussi heureux.

Le local était bien disposé et décoré avec goût; on a été sobre de draperies, et on a bien fait. Le seul reproche qu'on pourrait adresser serait que l'estrade des exécutans était peut-être trop petite : les musiciens y semblaient un peu gênés, et il est évident que les habits, les robes, etc., ont dû briser les sons et les vibrations de manière à rendre beaucoup inférieur à ce qu'on devait en attendre l'effet d'une réunion aussi nombreuse de voix et d'instrumens.

Somme toute, il faut féliciter l'association belge de ses efforts. Le premier pas qu'elle vient de faire dans le progrès sera sans doute favorable aux destinées de l'art dans ce pays; nous le désirons avec ardeur. Puisse ce noble exemple être imité par la France! (*Vigie.*)

THÉATRE ITALIEN.

La Straniera; la Prova d'un Opera seria.

Madame Fink-Lohr a reparu deux fois dans *la Straniera*, je ne puis pas dire précisément qu'elle ait pris une revanche, mais elle a rajusté bien des choses et prouvé qu'elle ferait mieux encore, si le public voulait l'encourager. Cette débutante possède une belle et bonne voix de soprano, elle peut attaquer les sons élevés sans craindre que l'instrument refuse de sonner. Elle ne manque pas d'agilité, mais soit inexpérience ou timidité les résultats sont toujours incertains, les bonnes choses se rencontrent bien près des mauvaises, et sa gamme la mieux articulée, le trait chromatique le mieux attaqué amènent d'autres passages mal dirigés et d'une exécution vicieuse quoique moins difficiles. A la fin de *la Straniera*, madame Fink-Lohr nous a donné une cavatine qui n'est point de la partition, cavatine hérissée de traits scabreux dont elle a dit une partie avec bonheur et l'autre faiblement. Cette cavatine substituée au bel air : *Or sei pago ciel tramendo*, ne mérite pas tant d'honneur, on l'accepterait volontiers s'il ne fallait point faire le sacrifice de l'air qu'elle remplace et qui est le meilleur de la partition. *Or sei pago* est à peu près dégarni de roulades, c'est une mélodie puissante et dramatique, d'un beau dessin, d'un mouvement noble et passionné; une cantatrice sûre de sa voix dans les cordes élevées doit toujours réussir dans l'exécution de ce morceau. Je conseille à madame Fink-Lohr de nous le rendre, son intérêt et le nôtre le réclament également. Tamburini a chanté délicieusement sa romance *Meco tu vieni o misera!* et Rubini comme à l'ordinaire s'est montré deux fois ravissant, merveilleux dans l'air de *Niobe*, car on le lui a fait répéter et c'est avec la même fraîcheur d'organe et plus de richesse d'ornemens qu'il l'a redit.

Dans *la Prova d'un opera seria*, il n'y a ni pièce, ni mu-

sique, les acteurs groupés autour du *maestro* Campanone sont autant de compères pour lui donner la réplique et recevoir ses burlesques avis. Mais il y a le spirituel, le réjouissant Lablache, pièce et musique, il improvise tout et sait tenir ses auditeurs dans un avis de folle gaîté dont les transports éclatent à chaque instant. L'art du comédien chanteur n'a jamais atteint avant lui ce degré d'intelligence, d'aplomp, de verve scintillante, joint à la plus belle voix qu'on puisse imaginer pour l'emploi de bouffe comique. Mademoiselle Grisi était charmante en négligé coquet de *prima donna;* elle a très-bien chanté le fameux duo de Guglielmi, et s'est fait applaudir dans sa cavatine. Ivanof nous a redit l'air qu'il avait ajouté dans l'*Agnese* et s'en est fort bien acquitté. Santini a lutté de folie et de puissance vocale avec son camarade Lablache. Succès d'enthousiasme, intarissable gaîté, farce du meilleur goût, foule immense, cent personnes erraient dans les corridors et pourtant elles n'ont pas fait de démarches pour obtenir le remboursement des fonds qu'ils avaient avancés, et que leur exclusion d'une salle comble leur donnait le droit de réclamer; au théâtre italien, même les corridors sont bons, toutes les places y sont fashionable.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Le Marchand Forain,

Opéra comique en trois actes; paroles de MM. Planard et Duport, musique de M. Marliani.

Le *Marchand Forain*, tel est le titre du drame représenté vendredi dernier à l'Opéra-Comique; le comte de Saldorf s'est avisé de se remarier à soixante ans; le comte de Milder lui a fait épouser sa sœur afin d'avoir la direction de l'immense fortune du beau-frère, et de puiser à cette source féconde les ducats dont il a besoin sans cesse pour réparer ses pertes au jeu, ou payer les frais de ses folles dépenses. Henri de Saldorf est obligé de fuir la maison paternelle; le comte l'a chassé, maudit, à cause d'un mariage d'amour, et toute la tendresse du vieux mari s'adresse à Mina, petite fille, unique fruit de sa nouvelle union. Cette fille meurt en nourrice; Milder en est désolé, et, pour ne pas perdre les avantages d'une donation énorme faite par Saldorf à sa femme à l'occasion du baptême de Mina, il s'empresse de substituer un autre enfant du même sexe à celui que l'on a perdu.

Cette manœuvre s'exécute à l'aide d'un bohémien, nommé Valentin, brave homme et millionaire qui cache sa fortune dans la valise et sous les habits du marchand-forain. Le crédit de Valentin s'étend jusqu'au bout du monde, et pourtant il n'ose se faire connaître à cause de sa proscription dont la race bohémienne est frappée. C'est dans les souterrains d'une vieille abbaie qu'il habite et reçoit la visite annuelle de sa très-nombreuse lignée. Vingt ans se passent. Nous voyons au second acte Mina fort heureuse au sein de la famille Saldorf, elle va épouser un capitaine de cavalerie. Valentin se cache encore; il est berger au château de Saldorf, Milder a voulu s'en défaire pour se débarrasser d'un créancier et du témoin de la substitution d'enfant. Ce Milder, scélérat consommé, vient au château pour conclure le mariage de Mina qu'il destine au favori du prince. Madame de Saldorf oppose sa parole donnée au capitaine et la tendresse qu'elle a pour sa fille. Milder réplique en avouant à la comtesse qu'elle n'a pas d'enfant, et que Mina, fille d'emprunt, doit être sacrifiée pour l'intérêt de la famille qui a bien voulu l'adopter.

Au troisième acte, Valentin est saisi, une condamnation à mort menace sa tête, il demande à voir le vieux comte de Saldorf, et rencontre chez lui Henri, devenu général, lui apprend que Mina est sa fille qu'il lui avait confiée, il y a vingt ans, quand il partit pour aller à la guerre. Mina est donc toujours madame de Saldorf; tout le monde est content excepté le traître Milder. Le comte n'est plus père, mais il est grand père, cette qualité convient mieux à son âge; je ne sais si la comtesse sa femme accepte avec autant de résignation, le titre de grand-mère; à Paris on dit bonne-maman, par euphéoisure.

L'action de ce drame présente des situations dramatiques et attachantes. La partition de M. Marliani aurait dû se ressentir de l'influence du *libretto*, mais on voit que ce compositeur a voulu faire vite et se hâter afin d'arriver à la fin de son œuvre. On attendait beaucoup mieux de l'auteur du *Bravo*. L'ouverture, l'introduction, la queue du second acte, que je puis appeler finale, sont d'une facture négligée et d'une mélodie fort ordinaire, Le morceau d'ensemble en *la mineur*, du troisième acte, serait très-remarquable si le premier final de *Semiramide* n'était pas si connu. Je ne signalerai point d'autres réminiscences, j'aurais trop à faire. Le quatuor ou quintetto, qui ouvre le second acte, est agréable, et le trio qui le suit est fort joli. Ce morceau a été applaudi franchement par le public. Le duo chanté par Ponchard et madame Casimir est bien coupé, mais le trait en imitation périodique, attaqué tour à tour par les deux parties vocales, a été déjà chanté par Rubini et madame Grisi dans le *Bravo* du même auteur.

Thénard, qui avait fort bien joué le rôle de Valentin, est venu nommer les auteurs, et de nouveaux applaudissemens ont éclaté. Les autres personnages principaux étaient représentés par Henri, Ponchard, Couderc et mesdames Casimir et Massy. Madame Casimir a touché faux plus d'une fois; elle a chanté pourtant d'une manière brillante le trio, le duo et une cavatine où les trilles abondent. Malgré la faiblesse de la partition, *le Marchand forain* a obtenu un succès complet et fera de bonnes recettes.

Chao-Kang,

4me REPRÉSENTATION.

Puisque nous avons promis à nos lecteurs de leur parler une seconde fois du chef-d'œuvre chorégraphique de M. Henry, et particulièrement de la musique et des acteurs, il faut bien tenir nos engagemens, bien que tout doive se borner à répéter nos premiers éloges.

La musique, avons-nous dit, est gracieuse et chantante. Gracieuse, d'accord, mais c'est dansante qu'il fallait écrire. Les airs de M. Carlini sont fort dansans en effet, et bien adaptés aux situations. La phrase musicale marche toujours si bien d'accord avec l'action chorégraphique qu'il semble que le compositeur et le maître de ballets n'ont eu qu'une seule et même pensée. On a remarqué en particulier le pas de la gamme, celui des parasols, le galop des lanternes et le 3e acte presque tout entier. L'instrumentation de M. Carlini est très convenable et suffisamment soignée; et si elle manque un peu d'éclat, c'est moins à lui qu'il en faut faire reproche qu'aux architectes de la salle Ventadour. Ces messieurs semblent, en effet, n'avoir eu

pour but en édifiant leur théâtre que la solution de ce singulier problème d'acoustique : quarante musiciens étant donnés, leur construire un orchestre dans lequel ils ne feront pas plus de bruit que s'ils n'étaient que douze. Jamais problème n'a été plus victorieusement résolu.

Passons aux acteurs. Nos confrères de tous les formats se sont occupés à peu près exclusivement de distribuer leurs éloges aux principaux acteurs et danseurs. Nous n'en dirons donc rien et les regarderons comme très-suffisamment loués. Il n'en est point de même du corps de ballet tant mâle que femelle, qu'on a traité avec trop peu de cérémonie, tandis que c'est à lui qu'est dû réellement le succès de *Chao-Kang*. S'il est vrai qu'il est plus difficile de diriger une troupe de comédiens qu'une armée véritable, M. Henry vient de nous prouver qu'il aurait été un bien grand général. Nous ne saurions cependant nous empêcher d'adresser à l'habile chorégraphe un léger reproche. M. Henry a quelque peu exagéré, à notre avis, l'application de l'obéissance passive. La régularité, la perfection de ses groupes est telle qu'on voit trop la ficelle qui remue si uniformément cette multitude de jambes, de bras, de têtes, les figurans, en un mot, poussent trop loin la parfaite imitation du magotisme. Malgré ces défauts, *Chao-Kang* (que le vendeur de programmes prononce Kao-Kang, et M. Stanislas Julien, le chinois bréveté, Tchao-Kang), n'en demeure pas moins une composition chorégraphique d'un mérite supérieur, digne en tout point de l'empressement du public. La 4e représentation à laquelle nous avons assisté avait réuni une nombreuse et brillante assemblée, et tout fait augurer qu'il en sera longtemps de même.

Un petit mot en finissant à M. Henry sur son grand uniforme d'empereur. Le dessinateur des costumes, fatigué sans doute de ses longues recherches pour atteindre la vérité historique, a terminé sa tâche par une bévue. Il a affublé Chao-Kang d'une grande vilaine robe rouge fort peu chinoise, serrée par une ceinture qui l'est encore moins. Les Chinois heureusement voyagent peu, car s'il s'en trouvait un à Paris, il rirait bien de l'accoutrement de M. Henry ; il rirait bien surtout en voyant un empereur chinois tout habillé de rouge, lorsqu'il était si facile d'apprendre en ouvrant lé premier ouvrage venu, que la couleur jaune est le signe distinctif du pouvoir suprême dans l'empire du milieu.

NOUVELLES.

*** Les efforts de M. *Jules Janin*, en faveur de ses pauvres compatriotes, les inondés de Saint-Étienne, ont été couronnés du plus grand succès. Tous les grands noms artistes de Paris, mademoiselle Taglioni à leur tête, se sont fait inscrire sur cette liste de bienfaisance. Voici enfin qu'aujourd'hui M. Stœpel annonce un concert pour mercredi prochain, 5 novembre, pour lequel le Théâtre Italien soutenu de l'Opéra, ont payé leur contingent, et dont la recette est destinée à soulager les grandes infortunes. C'est Rossini lui-même qui a arrangé et disposé le programme de ce concert que nous donnons les premiers tel qu'il a été définitivement arrêté. 1° Ouverture d'Oberon pour cinq pianos à quatre mains, par les jeunes élèves de M. *Stœpel;* 2° duo de Bellini, chanté par *Tamburini* et mademoiselle *Bougart*, son élève ; 3° quintetto de Mozart, exécuté par MM. *Baillot*, *Vidal*, *Urhan Mialle* et *Norblin;* 4° Air de *Donzinetti*, chanté par madame *Damoreau ;* — 5° Duo de *Moïse*, chanté par MM. *Rubini* et *Tamburini;* 6° La *Clochette*, grande fantaisie pour piano, composée et exécutée par M. *Litz*.

DEUXIEME PARTIE.

7° Air varié pour le violon composé et exécuté par M. *Bailloi;* 8° *Adélaïde* de Beethoven, chanté par *Rubini;* 6° Air de la *Ceuerentola*, , chanté par madame *Degly-Antony ;* 10 Duo de *Zoraïde*, chanté par madame *Damoreau* et *Rubini ;* 11° Duo de *Moschester*; pour le piano, exécuté par M. *Litz* et mademoiselle *Lambert*; 12° Romancas de mademoiselle Puget, (*Indiana* et *la Somnambula*), chantées par madame *Damoreau.*

Comme on voit, ce sera là une admirable soirée pour le dilettante. C'est la première fois que Rubini chantera à Paris, l'*Adélaïde de Beethoven ;* aussi le public, à la seule anaonce de ce beau concert, s'est-il empressé de se faire inscrire. Déjà une grande partie de l'élégante aristocratie parisienne a fait retenir une place pour ce soir là, le roi, la reine et le prince royal n'ont pas été des derniers à encourager le noble désintéressement de tant de grands artistes. Le concert aura lieu mercredi 5 novembre, à l'institution musicale de M. *Stœpel*, rue Monsigny. n° 6.

On distribue encore des billets chez M. Stœpel, rue Monsigny, n° 6; chez M. Jules Janin, rue de Tournon, n° 8; et chez Maurice Schlesinger, n° 97, rue de Richelieu.

Le prix du billet est de DIX francs.

*** M. Severini est parti pour Londres, pour signer l'acte par lequel il devient pendant *six ans* directeur du grand Opéra de cette ville. En Angleterre le directeur paie aux propriétaires de la salle et du privilége une somme de 300,000 francs environ; à Paris le gouvernement donne à M. Véron la belle salle de l'Opéra, et ajoute une petite subvention de 800,000 francs !

*** Le succès de mesdemoiselles Elsler continue et augmente à chaque représentation. Une bonne partie des brillantes recettes de l'Opéra est dûe au talent de ces belles et gracieuses danseuses.

*** Voici le programme complet du premier concert que donnera M. Berlioz dimanche prochain 6 novembre à deux heures, dans la salle des menus plaisirs. Un grand nombre de personnes ayant témoigné le désir d'entendre encore la symphonie fantastique, et Harold nécessitant de la part de l'orchestre des études qui ne pourront être faites que pour le second concert, l'auteur a cru devoir se rendre au vœu des amateurs. L'*Épisode de la vie d'un artiste* exécuté par cent trente artistes distingués, sous l'habile direction de M. Girard ne peut que gagner à cette nouvelle épreuve; on se rappelle l'execution foudroyante de l'année dernière, il est probable que celle qui se prépare lui sera supérieure encore. En outre M. Berlioz a ajouté à son ouvrage plusieurs effets d'orchestre nouveaux qui en augmenteront sensiblement l'éclat. 1° Ouverture du *Roi Léar*, de M. Berlioz; 2° Quatuor pour 2 tenors et basses, avec orchestre, sur une *Orientale* de Victor Hugo (*Sara la baigneuse*), musique de M. Berlioz (exécuté pour la première fois.) Chant: MM. Puig, Boulanger, ***** et Hense. 3° Fantaisie pour le violon, sur la romance de *Richard Cœur-de-Lion*, composée et exécutée par M. Panofka. 4° Air de *la Donna del Lago*, chanté par madame Willan-Bordogni. 5° *La belle Voyageuse*, légende Irlandaise pour quatre voix et orchestre, musique de M. Berlioz (exécutée pour la première fois). Chant : MM. Puig, Boulanger, ***** et Hense. 6° Episode de la vie d'un Artiste, symphonie fantastique en cinq parties, de M. Berlioz. 1re partie. Rêveries ; — Passions. 2e partie. Un bal. 3e partie. Scène aux champs. 4e partie Marche du supplice. 5e partie. Songe d'une nuit de sabbat. (Messe funèbre burlesque, parodie du Dies iræ, Ronde du sabbat, la Ronde du sabbat et le Dies iræ *ensemble*).

On trouve des billets d'avance chez M. Réty, au Conservatoire; M. Schlesinger, rue de Richelieu, n° 97, et chez les principaux marchans de musique. Prix des places : premières loges, 8 fr.; Secondes, 6 fr.; Stalles d'orchestre et de balcon. 6 fr.; Rez-de-Chaussée, 5 fr.; Parterre, 3 fr.; Amphithéâtre 2 fr.

AU NUMERO 44 EST JOINT :

GALERIE DE LA GAZETTE MUSICALE, N° 2.

Portrait de Rossini.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER

Paris. — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran n° 16.



GIOACHINO ROSSINI.

A Paris chez M. ... Schlesinger, Edit.r de Musique rue de Richelieu ...

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, A. GUEMER, HALÉVY (professeur de contrepoint au Conservatoire), JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

1re ANNÉE. N° 45.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 9 NOVEMBRE 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

COUP-D'ŒIL SUR LE DÉVELOPPEMENT HISTORIQUE DE LA MUSIQUE MODERNE.

L'histoire de l'humanité offre trois ères principales. Il en est de même de la musique dont l'histoire présente trois périodes distinctes. Dans l'enfance de l'humanité, à l'époque où l'Asie et plus tard seulement l'Égypte avec une partie de l'Europe était le siége principal de la vie humaine, celle-ci développait toutes ses forces dans une unité non divisée. A cette époque, la musique est enfantine, simple, et elle n'apparaît qu'accompagnée de la poésie. Elle ne se montre alors que comme mélodie avec un rythme qui la domine, parce qu'elle est liée à un langage prosodié et à la mimique. La musique n'est pas encore libre; c'est encore un art dépendant, attaché et soumis à un autre art. Et cet état d'enfance et de sujétion de la musique qui se borne à une mélodie simple et rythmée, on le retrouve encore aujourd'hui chez tous les peuples dont la vie naturelle est restée dans l'enfance sans prendre aucun développement. Pendant la seconde période de la vie humaine dont l'idée dominante fut la religion du christ, et le siége principal l'Europe, l'humanité s'éleva jusqu'aux sphères élevées de la vie intellectuelle, jusqu'à la contemplation de Dieu, et par suite jusqu'à la hauteur de la vie sociale. La musique apparut alors comme le langage des anges; céleste intermédiaire entre Dieu et les hommes, elle fut l'expression d'une vie spirituelle et profondément passionnée. La musique religieuse fit retentir ses puissants accords, et la musique mondaine s'éleva jusqu'à la peinture de sentimens plus purs et plus passionnés. L'entière perfection de la musique ne devait, ne pouvait briller librement que dans la troisième période de la vie humaine, à cette époque où l'harmonieux développement de la religion, des sciences et des arts, franchissait les limites de l'Europe pour diriger sa course victorieuse sur toute la surface de la terre.

Etudier attentivement cette période principale qui commence au quinzième siècle et qui, à l'époque où nous vivons, n'a pas encore atteint ses dernières limites, nous instruire sur la vie et les efforts des grands maîtres qui s'y sont illustrés, voilà quel est le but que nous nous proposons aujourd'hui.

PREMIÈRE ÉPOQUE OU ÉCOLE FLAMANDE.

Après avoir vu presque tous les pays de l'Europe occidentale dans lesquels la religion chrétienne s'était établie, fournir des hommes éclairés et voués au culte de la musique, après avoir assisté au développement de la musique considérée comme science et comme art, développement qui trouva de fidèles et puissans secours en Italie comme en France, en Allemagne comme dans les Pays-Bas et même jusque dans l'intérieur de l'Angleterre, après avoir examiné la nouvelle musique chrétienne se débarrassant peu à peu des entraves imposées jadis par les anciens Grecs, et s'élevant déjà à une hauteur imposante par la réunion du rythme, de l'écriture et de l'harmonie, nous trouvons dans les Pays-Bas, à compter du milieu du quatorzième siècle jusqu'à la fin

du quinzième les fondateurs d'une école qui continue à briller jusqu'à la fin du dix-ssptième siècle, et qui a produit presque tous les maîtres dont les noms ont brillé dans les grandes écoles musicales de l'Europe. Cette école flamande s'acquit la gloire de créer la théorie du contrepoint régulier, soit simple, soit double, et de propager dans presque toute l'Europe, par ses leçons et ses efforts, l'amour et la science de la musique. C'est Guillelmus Dufay, né à Chymay dans l'Hennegau, que l'histoire signale comme le plus ancien et le plus remarquable des maîtres de cette époque. Il fut, jusqu'à l'année 1432, chanteur de la chapelle pontificale où l'on trouve encore plusieurs messes de ce compositeur, qui sont une preuve incontestable que, dès cette époque, l'art devait avoir déjà subi bien des perfectionnemens dans les Pays-Bas. Kiesevetter, dans son histoire de la musique, prétend qu'aujourd'hui encore on pourrait entendre avec plaisir les compositions de Dufay, ainsi que quelques-unes de ses élèves ou de ses contemporains, attendu que l'harmonie en est très-pure et que l'effet en est beaucoup mieux calculé que dans les tours de force de contrepoint si célébrés dans le siècle suivant (1). Un homme aussi célèbre et plus connu encore aujourd'hui fut Ockenheim, autre flamand qui florissait de 1450 à 1480, et qui dès-lors passait pour le plus savant des contrepointistes. Nous ne nommerons parmi ses nombreux et célèbres contemporains ou successeurs que les suivans : Obrecht, Tinctor le fondateur de la vieille école napolitaine, Josquin-des-Prés, Henri Isaac (*Il Tedesco*), Goudinel, Guillelmus Guarnerii Hycaert, Willart, Gafurius et Goodendach, qui tous, ainsi que beaucoup d'autres, professèrent plus ou moins long-temps en Italie ou fournirent exclusivement cette contrée de leurs compositions pratiques; car, jusqu'à l'année 1509, il ne se produisit aucun compositeur italien de quelque importance. L'essence des compositions musicales de cette époque avait principalement pour but la perfection du contrepoint, et Josquin fut celui dont les efforts amenèrent surtout un heureux résultat. Ses plus jeunes contemporains et ses successeurs durent travailler à leur tour à renfermer peu à peu cette science dans des bornes raisonnables, et leurs travaux ne tardèrent pas à être couronnés de succès. L'invention de l'imprimerie de la musique répandit au loin les œuvres musicales autefois trop dispendieuses; et dès-lors non-seulement les maîtres de l'Italie, mais encore ceux de l'Allemagne et de la France, purent travailler au même but pour acquérir la même gloire. En Italie, on nomme *Constanzo festa*, chanteur de la chapelle du pape, comme le premier qui ait dignement mérité le nom de contrepointiste. Baini, le biographe de Palestrina, regarde *Constanzo Festa* comme le précurseur de Soupheros, tant ses œuvres se distinguent par la noble simplicité et le charme gracieux des motifs, bien qu'elles soient fort inférieures aux compositions de Palestrina pour la hardiesse et l'habileté du travail. En Allemagne, on citait déjà avec distinction les noms d'Adam de Fulda, Stephen Malu et Hermann Finck; mais Johann Walter, Ludwig Senfl, Benedictus Ducis, et Thomas Stolzer, devaient encore briller avec plus d'éclat. La France avait aussi quelques grands maîtres tels que Capentras, Leonardo Barré et d'autres. L'espagne même se glorifiait de son célèbre Moralès, etc. C'est ainsi que tous ces maîtres firent du seizième siècle une des époques les plus brillantes dans l'histoire de la musique; et cela, non seulement parce que la musique religieuse atteignit alors une hauteur jusques là inconnue, ou parce que la science recula ses limites d'une manière extraordinaire, mais encore parce que dans le même temps la musique instrumentale fit d'immenses progrès, surtout pour ce qui touche le jeu de l'orgue. C'est aussi à cette époque qu'appartient l'invention du madrigal. Le madrigal est généralement une courte poésie dont le sujet est une peinture de l'amour ou une scène de la vie pastorale; cette poésie se termine par une pensée profonde ou par un trait spirituel, et il est surtout remarquable en cela qu'il fournissait au compositeur l'occasion et la facilité de chercher une mélodie dont le caractère se trouvât en rapport avec le sens de ce vers, ce à quoi on n'avait encore jamais pensé dans la composition des motets et des messes. C'est encore vers ce temps que remonte la véritable chanson à plusieurs parties, dans laquelle on imitait les chants du peuple, et que l'on écrivait dans le contrepoint le plus simple; mais ce genre appartient presque exclusivement à Naples, d'où vient qu'il a été désigné sous le nom : *villanelle alla Napolitana*, ou *canzona villanescha*. Kiesevetter qui peut se permettre des développemens plus étendus que les nôtres, caractérise ainsi qu'il suit cette époque qui précède celle de *Palestrina*

Quoique l'art n'ait subi aucune réforme essentielle, les musiciens ont cependant fait d'immenses progrès en habileté et en à-plomb. Leurs desseins ne manquent même pas d'une certaine grâce. Les raffinemens exagérés, les canons et les énigmes musicales sont successivement passés de mode, de même qu'une grande partie des subtilités de la théorie mensurale, de sorte que la lecture des partitions de cette époque n'offre plus aucune difficulté.

La suite à un prochain numéro.

(1) Kiesevetter. Histoire de l'origine et du développement de notre musique moderne. Leipzig, 1834.

NÉCROLOGIE.

BEAUVARLET-CHARPENTIER, ORGANISTE.

Nous exprimions récemment dans cette feuille nos regrets d'artistes sur la décadence rapide, ou pour mieux dire sur la ruine imminente de la musique d'église, ce premier fondement de l'art, le seul sur lequel il pût encore s'appuyer aujourd'hui, et se maintenir longtemps à la même hauteur. On dirait que le sort est d'intelligence avec nos mœurs et nos institutions pour accélérer cette œuvre de destruction et d'oubli. Chaque année emporte successivement tous ceux qui conservaient encore les vieilles traditions, tous ceux qui, en nous rappelant si bien le passé, pouvaient encore nous faire croire à un avenir. Après avoir déploré naguère la perte irréparable du zèle et du talent de Choron, nous voilà de nouveau appelés aujourd'hui à en annoncer une autre, qui aura moins de retentissement sans doute, mais qui ne laisse pas d'être vivement regrettable pour une spécialité importante et trop négligée.

Ne nous semble-t-il pas, à voir disparaître ces derniers vétérans de la grande milice qui soutenait le drapeau de la musique sacrée, ne nous semble-t-il pas assister à cette célèbre messe, où chaque concertant, après avoir achevé sa partie, éteignait sa lumière, et s'éloignait dans les ténèbres toujours croissantes, pour ne plus revenir, pour n'être jamais remplacé?...

Jacques-Marie Beauvarlet-Charpentier, qui vient de mourir à Paris, à l'âge de soixante-neuf ans, appartenait à une famille également distinguée dans les arts et dans la littérature, puisque la France lui doit l'habile graveur du roi, Beauvarlet, et ce poète qui nous fut trop tôt ravi, ce tendre et brillant Millevoie, qui avait su allier la pureté de goût des deux derniers siècles avec les couleurs et les sujets plus sombres, que la poésie affectionne aujourd'hui.

Quant à la musique, la branche de cette famille à laquelle appartenait Beauvarlet-Charpentier, y semblait exclusivement vouée. Son ayeul Charpentier était un des compositeurs les plus estimés du siècle de Louis XIV. Il avait donné un opéra de *Médée*, qui obtint le suffrage des connaisseurs du temps. Molière s'étant brouillé avec Lully, qui, devenu directeur de l'Opéra, avait fait par ordonnance du roi retirer aux comédiens français une partie de leurs symphonistes et de leurs chanteurs, confia à Charpentier la musique du *Malade imaginaire*. L'éloge du caractère de Charpentier est tout entier dans l'amitié que lui portait notre grand poète comique. Ce fut à lui, suivant les anecdotes de cette époque, qu'il adressa cette réflexion si profonde, arrachée par le trait de probité d'un pauvre mendiant : « *Où la vertu va-t-elle se nicher?* »

Au reste, pour devenir un des meilleurs interprètes de l'orgue, pour se distinguer dans la carrière des Bach, des Hœndel, des Links, Beauvarlet trouvait un exemple d'illustration plus direct et plus rapproché de lui. Son père avait acquis dans cet art une légitime renommée. Il y avait obtenu le suffrage et l'admiration d'un juge compétent, de Jean-Jacques Rousseau. A Lyon, où Charpentier le père avait commencé à se faire connaître, l'auteur du *Dictionnaire de Musique*, l'ayant entendu un jour, répondit à un de ses voisins qui lui demanda ce qu'il en pensait : « *Ce que j'en pense! c'est qu'il a trop de talent pour qu'il vous reste.* » Cette prédiction du grand écrivain se réalisa comme tant d'autres; et, nommé archevêque de Paris, M. de Montazet, s'empressa de doter la capitale du monde d'un talent dont la seconde capitale de la France était si fière.

Sous les yeux d'un tel maître, son fils formé, suivant l'expression de Bossuet, *par les leçons vivantes et par la pratique*, prouva bientôt que l'héritage paternel ne devait pas dépérir entre ses mains. La révolution vint arrêter l'essor de son précoce talent; les églises étaient fermées, *les chants avaient cessé!*

Ne trouvant plus d'orgue où se poser, la main de Beauvarlet saisit une épée; il courut à la frontière repousser les ennemis de la France. Mais, après avoir payé son tribut à l'amour de la patrie, il ne tarda pas à revenir à l'amour de son art. Ce fut à Nantes qu'il recommença d'abord à le cultiver. Les maisons les plus honorables de la ville lui furent bientôt ouvertes. Parmi ses compositions, on remarqua plusieurs chants patriotiques, où, dans les inspirations de l'artiste, se retrouvait encore l'énergie du citoyen et du soldat.

Quand l'ordre fut rétabli, dès qu'il y eut *tolérance* pour la religion, on se souvint que, pendant les excès de l'anarchie révolutionnaire, Beauvarlet avait préservé plusieurs orgues d'une destruction presque inévitable. En faveur de ce service, le clergé lui pardonna ceux qu'il avait, les armes à la main, rendus au pays; et on accorda à la reconnaissance pour le *sauveur des orgues* un poste qu'on eût peut-être refusé à la supériorité de de l'organiste. Il fut donc appelé à Paris afin d'y remplir, à l'église Saint-Paul, une place qui était pour lui un véritable patrimoine, d'autant plus légitime qu'en y retrouvant les souvenirs de la longue célébrité de son père, il y retrouvait aussi les premiers titres de la sienne.

A la rare perfection de son talent comme exécutant, il joignit un mérite distingué comme compositeur. Nous

ne citerons ici que pour mémoire un petit opéra (*les Jeunes Aveugles*), donné par lui sur une scène secondaire; c'est le seul ouvrage dramatique qu'il ait produit et sans doute une délicatesse de bon goût l'empêcha d'imiter cet auteur du dix-huitième siècle :

Qui dînait de l'église et soupait du théâtre.

On ne peut attribuer son prompt et définitif éloignement de la scène qu'à un scrupule de ce genre, et non à la stérilité de son imagination, quand on parcourt les nombreux morceaux détachés qu'il a publiés soit pour le piano, soit pour le chant.

Mais c'est surtout dans la spécialité où il excellait par son jeu, que nous aimons encore à le voir se signaler par ses productions. Elles sont considérables, et nous mentionnerons au premier rang sa méthode qui jouit d'une haute estime parmi les artistes qui ont fait entrer l'étude du plus beau des instrumens dans le cercle de leurs connaissances musicales.

L'héritage de talent que Beauvarlet Charpentier avait reçu de son père, il l'a, dit-on, fidèlement transmis à son fils. Nous faisons des vœux pour que ce jeune *adepte* ne se laisse pas décourager par l'insouciance actuelle, nous ne dirons pas pour les progrès, mais pour la conservation de son art. Puisse-t-il contribuer par d'heureux efforts à empêcher la prescription de s'établir contre la musique d'église, dont tôt ou tard un gouvernement plus éclairé finira par reconnaître l'importance!

Iphigénie en Tauride.

Ce n'est pas sans raison que cet opéra passe pour le chef-d'œuvre de Gluck. Il nous semble en effet que dans aucune autre partition, le vieil athlète de la musique dramatique n'a montré une force de pensée aussi grande et aussi soutenue. En examinant cette énergique et sombre conception d'un profond génie, deux écueils sont à éviter; le premier, le plus dangereux peut-être, est le penchant qui pourrait entraîner à juger une production de 1777, suivant les lois qui régissent aujourd'hui le monde musical, sans tenir compte des progrès immenses des exécutans, d'après lesquels ce qui était impraticable au temps de Gluck est aujourd'hui d'une extrême facilité, sans penser que les perfectionnemens de l'art sont dus en grande partie à l'observation, et que par conséquent, la somme des nôtres doit être naturellement plus considérable que celle qu'avait pu recueillir au siècle dernier le compositeur allemand. Le second écueil dont nous aurons aussi à nous éloigner, serait l'enthousiasme irréfléchi, qui porte tout artiste impressionnable et fidèle aux objets de son culte, à ne voir que des beautés dans les ouvrages auxquels il dût ses premiers élans d'admiration, et dont il fût ébloui à un âge où le défaut d'expérience le mettait dans l'impossibilité d'avoir des notions axactes sur l'état véritable de l'art contemporain. S'il arrivait que la supposition d'un excès d'enthousiasme pour Gluck parut absurde aujourd'hui, je répondrais par le récit historique de mes propres impressions, qu'on ne croira pas facilement quoique je ne l'exagère en rien. Quand j'arrivai à Paris, en 1820, je n'avais jamais mis les pieds dans une salle de spectacle; je ne connaissais la musique instrumentale que par les quatuors de Pleyel dont les quatre amateurs, composant la Société philarmonique de ma ville natale, me régalaient tous les dimanches après la messe paroissiale, et je n'avais d'autre idée de la musique dramatique que celle que j'avais pu me former en parcourant un recueil d'anciens airs d'opéra arrangés avec accompagnement de guitare. Dans le nombre de ces morceaux ainsi réduits se trouvaient deux scènes d'*Orphée* qui devinrent bientôt l'objet de ma prédilection. Entendre un orchestre complet, lire une grande partition, tout cela n'était alors pour moi que des rêves que je n'espérais pas voir un jour se réaliser. Ma passion naissante pour Gluck se développa tout à coup prodigieusement à la lecture de la Notice biographique sur le célèbre compositeur qui parut à cette époque dans la *Biographie Universelle.* La description de l'orage d'*Iphigénie*, celle des danses des Scytes, la Dissertation sur le sommeil d'Oreste, me faisaient palpiter d'un ardent désir d'entendre toutes ces merveilles; et quand mon père eût décidé que j'irai à Paris pour y continuer mes études médicales, je ne surmontai l'horreur que m'inspirait les travaux anatomiques, qu'en songeant à l'Opéra où je pourrais enfin comtempler Gluck dans toute sa gloire.

Mon attente fût long-temps trompée; cependant, après trois mois de séjour dans la capitale, je n'avais pas encore vu figurer sur l'affiche le nom d'un opéra de Gluck. Chaque matin, je courais pâle d'attente devant la place Cambrai, l'heure ou l'afficheur devait m'apporter un désapointement nouveau, et après avoir vu placarder : *le Rossignol*, ou *le Devin de village*, ou *les Prétendus*, ou *le Ballet de Nina*, je m'en retournais en accablant de malédictions Lebrun, Rousseau, Lemoine, Pertuis et le directeur de l'Opéra.

Je logeais alors avec un de mes camarades d'études (aujourd'hui médecin fort distingué), à qui j'avais fait partager jusqu'à un certain point mon fanatisme musical. On sait que le spectacle de Opéra s'annonce toujours deux fois, ce qui donne à l'administration la latitude

de changer, au jour de la représentation, la pièce affichée la veille. Un matin, je m'approchai machinalement des affiches, sans que l'intérêt qui m'y amenait d'ordinaire existât cependant, puisque le jour précédent j'avais vu s'élever triomphant *Rossini*, encore accompagné des *Pages du duc de Vendôme*. Après avoir jeté un coup-d'œil indifférent sur le théâtre Français, l'Opéra-Comique es le Vaudeville, je regarde l'Opéra, comptant retrouver le nom que j'y avais vu figurer la veille....... Loin delà, tout était changé....... mes genoux commencèrent à trembler, mes dents à claquer, et pouvant à peine me soutenir, je me dirigeai vers mon hôtel saisi d'une espèce de vertige. — « Qu'as-tu? me dit R*****, en me voyant rentrer tout défait et mon » mouchoir devant le nez; es-tu tombé?... tu saignes... » Que t'est-il arrivé? parle donc. — On joue... on » joue... ce soir... *Iphig... Iphigénie en Tauride*. — » Ah!... » Et nous restâmes tous les deux muets, étourdis, suffoqués, anéantis à l'idée que nous allions le soir même voir le chef-d'œuvre de Gluck. R***** cependant ne saigna pas au nez. J'ai oublié de dire qu'avant ce grand jour, j'avais trouvé le moyen de m'introduire à la Bibliothèque du Conservatoire où j'avais appris par cœur d'un bout à l'autre la fameuse partition. Décrire ce que j'éprouvai en la voyant représenter n'est pas en mon pouvoir; je dirai seulement que l'effet de ces sombre mélodies se continua long-temps après, et que j'en pleurai toute la nuit; je me tordais dans mon lit, chantant et sanglottant tout à la fois, comme un homme sur le point de devenir fou. La grande vogue de Rossini commençait précisément à cette époque; ses admirateurs, aussi fanatiques dans leur genre, que je pourais l'être dans le mien, étaient pour moi l'objet d'une haîne et d'une horreur à peine croyables. S'il eût été alors en mon pouvoir de mettre un baril de poudre sous la salle Louvois et de la faire sauter pendant la représentation de *la Gazza* ou du *Barbiere* avec tout ce qu'elle contenait, à coup sûr je je n'y eusses pas manqué. Le lecteur peut bien penser que mon sang s'est singulièrement refroidi et que mes opinions musicales se sont beaucoup modifiées; cependant l'influence des premières impressions est telle et mon admiration pour Gluck est encore si grande, que je crois qu'il sera prudent à moi, en analysant celui de ses ouvrages qui m'a le plus frappé, de me tenir en garde contre les souvenirs de unes et l'entraînement irréfléchi de l'autre.

(La suite au numéro prochain.)

CONCERT

AU BÉNÉFICE DES INONDÉS DE SAINT-ÉTIENNE.

La saison des concerts ne pouvait assurément s'ouvrir plus dignement et d'une maeière plus brillante que par cette fête musicale qui, à un but si noble, réunissait en même temps les plus beaux élémens de succès. Puisse ce commencement être d'un bon augure pour l'avenir. Tous les morceaux que nous avions annoncés ont été exécutés, tous, à l'exception d'un seul, le duo de piano, qui a dû être retranché par suite d'une indisposition de mademoiselle Lambert.

Si maintenant nous disons que des artistes tels que Baillot, Rubini, Tamburini, List et cette autre virtuose si aimable et si distinguée, madame Damoreau, ont excité un enthousiasme universel, que de plus le public, bien que pressé et étroitement dans les immenses salons de M. Stœpel, est cependant resté jusqu'à la dernière note en donnant de son admiration les témoignages les plus expressifs, certes nous nous ferons aisément comprendre et nous n'aurons rien dit de nouveau pour les amis des arts. Nous nous contenterons donc de signaler deux particularités qui nous ont paru dignes d'attention. Nous voulons parler de l'ouverture d'*Oberon*, exécutée sur cinq pianos par dix élèves de M. François Stœpel, la plupart enfans de dix à douze ans, et du chant de madame Degli Antoni. L'ouverture si difficile d'*Oberon* a été, nous devons le dire, exécutée par ces vingt mains enfantines avec une précision et un ablomb admirables, et surtout avec une observation si fine et si détaillée des moindres nuances artistiques, qu'on aurait pu croire entendre un seul artiste profondément pénétré de son sujet. C'est assurément faire le plus bel éloge possible du professeur ainsi que de sa méthode, et nous ne doutons pas qu'un établissement qui produit des résultats si désirables, puisqu'il procure économie de temps et d'argent dans l'étude de la musique, n'attire puissamment les nombreuses familles qui, comme nous, voient dans l'étude de ce bel art un des complémens les plus importans et les plus nécessaires de toute bonne éducation.

Madame Degli Antoni, qui doit, dit-on, débuter à l'Opéra-Italien, réunit à une voix très-belle une méthode excellente et un chant des plus expressifs. Sa tenue est en outre gracieuse et animée, de sorte que nous croyons pouvoir féliciter la direction du Théâtre-Italien sur l'acquisition qu'elle vient de faire de cette aimable artiste.

(1) Parmi les jeunes exécutans, nous avons particulièrement remarqué mesdemoiselles Lia, Francisca et Crémieux.

APHORISMES.

ESTÉTIQUE.

On désigne généralement ainsi *la théorie du goût*, et par ce mot *goût* on entend cette faculté intellectuelle qui permet d'apprécier dignement le beau et le sublime, soit dans l'art, soit dans la nature. Or, si cette appréciation, comme toute autre opération de l'esprit, repose sur des lois primitives, et si c'est à la philosophie qu'il appartient de rechercher ces lois, il s'en suit que l'esthétique n'est autre chose que la science des lois primitives et originaires qui doivent guider l'esprit humain dans la critique du beau et du sublime. En outre, comme le beau et le sublime sont les sources d'un sentiment de plaisir qu'eux seuls peuvent produire, on peut encore définir l'esthétique de la manière suivante : elle est la science des conditions primitives du plaisir désintéressé que nous font éprouver nos perceptions soit intimes, soit extérieures.

Revue Critique.

Ottavo concerto in modo di scena cantante per il violino con accompagnamento d'orchestra or di piano composto da Luigi Spohr. Op. 47. Paris, chez Richaut.

Cette composition est une de celles qui méritent une analyse détaillée tant pour le fond des idées que pour la forme dont on les a revêtues. Nous avons été jusqu'ici habitués à voir les concertos divisés en trois parties, dont la première est ordinairement un *allegro* subdivisé lui-même en trois solos coupés par de courts *tutti*, et dont la seconde partie forme un *adagio* qui généralement conduit à un *finale* auquel les compositeurs ont toujours donné la forme d'un rondo ou celle d'une polonaise. Cette forme a été religieusement conservée par tous les compositeurs qui ont écrit des concertos pour le violon ou pour le piano; et un bien petit nombre seulement ont osé s'en écarter. Parmi ses novateurs je citerai principalement Weber qui a donné à son *grand morceau de concert* une forme toute nouvelle, et Louis Spohr, le seul des compositeurs pour le violon qui ait renoncé à l'ancien usage, en créant ce nouveau concerto auquel il donne le nom de *scène de chant.* Nous avons en main la partition de ce morceau; il nous sera donc facile d'entrer dans quelques détails. L'introduction (allegro molto) forme un premier *tutti* plein de vigueur et dont le thème principal très-heureusement trouvé prête à des développemens étendus; après ce *tutti*, le violon principal débute par un récitatif coupé de temps à autre par le motif principal du *tutti* que remplace le quatuor. On ne peut que donner des éloges à la manière dont est traitée ici la partie de violon. Le récitatif est empreint d'un caractère élégiaque, et l'auteur a su tirer le plus grand parti de l'idée principale du *tutti*, pour en varier l'expression et l'amener progressivement à une teinte de plus en plus passionnée, jusqu'à ce qu'enfin, après quelques traits fort remarquables dans lesquels le violon principal trouve suffisamment l'occasion de briller, le récitatif se termine en amenant à un délicieux *adagio* dont l'accompagnement très-habilement travaillé porte la vie et la fraîcheur dans la mélodie principale, remarquable aussi par son allure mélancolique. Tout à coup apparaît un morceau à 2/4 en *la bemol* majeur, écrit dans un mouvement passionné, et dans lequel les premiers violons exécutent le dessin principal, tandis que le violon récitant chante largement sur la quatrième corde et revient au chant majestueux de l'*adagio* après quelques phrases vives et précipitées sur lesquelles l'orchestre brode un accompagnement du plus grand effet. Nous devons louer sans restriction cette forme aussi neuve que belle, car nous sommes forcés de reconnaître que les plaintes des amateurs sont généralement fondées lorsqu'ils prétendent qu'un concerto en trois parties ennuie généralement, attendu que dans la plupart de ces compositions on ne retrouve aucune unité dans les trois fragmens. Il arrive très-fréquemment dans des morceaux de ce genre que le premier et le dernier *solo* ont entr'eux si peu de rapports et de liaison que chacun d'eux peut être exécuté isolément, tandis qu'au contraire dans le grand et *véritable concerto* en *mi bémol* de Beethoven, tout le monde reconnaîtra l'unité qui domine toute l'œuvre. Il devient donc de la plus grande importance pour un concerto de ce genre, que l'exécutant joue les trois parties de suite, car alors le concerto n'est autre chose qu'une symphonie pour un instrument *solo* et l'orchestre, autrement dit, une peinture de caractère que personne n'a le droit de roguer, et qui doit être représentée sans la moindre interruption ou le moindre changement.

C'est aussi sous ce point de vue qu'il faut considérer le concerto qui nous occupe. C'est une peinture musicale moins étendue il est vrai qu'un concerto ordinaire, mais qui satisfait aux exigences les plus sévères de la critique. Sans vouloir peindre par des paroles des idées que nous croyons devoir laisser juger par l'auditeur, nous remarquerons seulement qu'on retrouve dans cette nouvelle production de M. Spohr ce même caractère élégiaque qui distingue le reste de ses compositions, si ce n'est qu'ici il a employé des couleurs plus vives et plus passionnées que de coutume, ce qui donne un nouveau charme à ce dernier morceau. Après ces courtes réflexions, nous nous faisons un devoir de retourner à notre analyse. La reprise de l'*adagio* est du meilleur effet, parce que la mélodie en est douce et tendre, et forme ainsi un point de repos que les traits animés qui précèdent ont su faire désirer. Après un court récitatif en doubles cordes, l'orchestre attaque un *allegro* rempli d'énergie, dont le violon principal ne tarde pas à s'emparer. Jusqu'à présent le violon principal n'avait eu que du chant, mais il se lance alors dans des traits de bravoure qui sont ici entièrement à leur place. Dans une œuvre ainsi disposée, on sent tout le charme de semblables traits qui passent inaperçus dans de si nombreuses compositions, et qui finissent même par inspirer le dégoût, parce que l'oreille n'entend pas autre chose. Quand ce passage brillant est terminé, l'auteur ramène encore une fois le motif du premier récitatif, et cela forme une très-agréable liaison entre les difficultés qui précèdent et le morceau qui suit. Le compositeur déploie dans cette dernière partie toutes ses ressources de virtuose violoniste; ses traits sont des plus brillans et sa cadence finale produit le plus grand effet.

Pour résumer notre jugement sur cet ouvrage, nous nous bornerons donc à ceci : la forme est nouvelle et unie; les traits

de mélodie sont mélancoliques et caractérisés; les traits sont brillans sans être trop difficiles, et ils n'ont aucune analogie avec les traits parfois pesans qu'on retrouve dans beaucoup d'autres productions du même compositeur; l'instrumentation est soignée et remarquable comme on avait le droit de l'attendre de M. Spohr; en un mot, le tout forme une œuvre remarquable et un morceau à effet pour le violon.

---

24 Récréations courtes, faciles et brillantes, sur des mélodies françaises et étrangères, par Charles Chaulieu. Chaque récréation : 50 *centimes*.

Oui, *cinquante centimes*! Un de nos plus célèbres économistes disait à la tribune : Y a-t-il du bon marché pour de la mauvaise marchandise?

Plaisanterie musicale pour la flûte, avec accompagnement de quatuor ou piano, par Tulou; œuv.? 68; prix : 2 fr. 50 c.

M. Tulou, en homme d'esprit, a donné le titre de plaisanterie à son *œuvre;* mais le public ne goûtera guère les plaisanteries dans le genre de celles que M. Tulou vient de lui offrir.

Grand solo de concours pour flûte et quatuor ou piano, par Tulou; œuvre 69. Prix : 2 fr. 50 c.

C'est un morceau brillant, mais sans conséquence; il laisse loin derrière lui les compositions gracieuses que M. Tulou a livré autrefois à l'avidité des flutistes.

Variations sur *la Straniera*, par J.-B. Duvernoy. Op. 66. Prix : 1 fr. 50 c.

Le jeune auteur arrivé à l'œuvre 66 a grand besoin pour se faire une réputation de livrer au public au moins *un bon ouvrage*. Avec la meilleure volonté et toute indulgence envers les jeunes artistes, nous n'oserions recommander aux amateurs ses variations sur la *Straniera*; c'est un ouvrage complétement manqué.

NOUVELLES.

⁂ La commission de *non-surveillance* de l'Opéra remplit, on ne peut mieux, ses devoirs. Depuis un an ce théâtre n'a donné aucun opéra nouveau, et la *Juive* ne sera pas prête pendant tout le temps que M. Véron fera de l'argent avec des vieilleries pompeusement annoncées et avec *Robert le Diable*, dont chaque représentation produit toujours plus de 9000 fr.

⁂ Nous aurons l'Opéra-Allemand, vers la fin du mois, au théâtre Ventadour. Plusieurs artistes sont déjà arrivés; on en attend beaucoup d'autres. Nous donnerons dans notre prochain numéro les noms de tous les chanteurs et cantatrices engagés pour cet hiver.

⁂ Plusieurs centaines d'élèves de première force sortis du Conservatoire, attestent le talent de M. Zimmermann. Cet habile artiste qui n'a jamais cessé de travailler pour le bien-être de l'art, et qui depuis trois ans réunit chez lui chaque semaine l'élite des artistes de Paris pour faire de la *bonne musique*, a donné jeudi dernier une soirée en bonneur de son maître, le grand et célèbre compositeur dont la France musicale porte le deuil. Tout ce que nous y avons entendu exécuter avec une rare perfection était de *Boïeldieu*. Dans le grand nombre d'artistes qui assistaient à cette solennité, nous avons remarqué MM. Rossini, Meyerbeer, Auber, Halevy, Chopin, Hiller, Rubini, etc. etc.

⁂ Les pensions acquises à titre onéreux par les artistes de l'Opéra-Comique, viennent d'être inscrits au grand-livre de la dette publique. Le total de ces pensions s'élève à 150,000 fr. par année. L'arrière doit être payé ces jours-ci. C'est avec plaisir que nous annonçons cet acte de justice si tardif, dû à l'infatigable activité de M. Mitouflet. Un assez grand nombre d'artistes est redevable à cet habile avoué de gain de cause dans les procès les plus douteux.

⁂ M. le maire de Rouen a commandé le buste de Boïeldieu pour la somme de 3,000 fr. à M. Dantan jeune. Ce portrait du célèbre compositeur que la ville de Rouen s'honore d'avoir vu naître, est destiné au Musée de cette ville, on dit que M. Dantan sera également chargé d'exécuter un buste en marbre de Boïeldieu pour la ville de Marseille.

⁂ Un journal dont les rédacteurs se disent *musiciens*, appelle l'auteur de la *Sylphide* : *Strinoshoeffer*. Il nous semble que M. *Schneitzhofer* a trop souvent fait preuve de talent pour qu'il soit permis à un écrivain, ne fut-il que *pianiste*, d'ignorer son nom.

⁂ *Le Marchand Forrain* continue à attirer beaucoup de monde à l'Opéra-Comique. Nous répétons que ce succès d'argent est dû à MM. Planard et Paul Duport.

⁂ On assure qu'il y a un grand rôle pour Inchindi dans l'opéra chinois que promet M. Auber. C'est une preuve nouvelle que l'habile compositeur sait tirer parti de tous les avantages que la nouvelle administration met à sa disposition.

⁂ *Chao-Kang* continue ses succès. Les danses, la musique et les costumes de ce ballet chinois, égaient quatre fois par semaine un public nombreux accouru à l'appel du théâtre Ventadour.

⁂ Le théâtre de Bruxelles monte, en ce moment, un opéra intitulé : *Philippe d'Arteweldt*; poëme et partition tout y sera du terroir; la pièce est attribuée au général Niellon, et la musique à un compositeur belge, nommé Nichelot.

⁂ On vient de recevoir à l'Opéra-Comique une pièce en trois actes, intitulée : *le Chevalier noir*, qu'on attribue à M. Melesville; la musique est, dit-on, confiée à M. Despréaux.

⁂ C'est le 31 octobre que le cœur de Boïeldieu a été remis à M. H. Barbet par M. le docteur Boucher-du-Gaâ, en son cabinet, rue Taitbout, n° 6. Le cœur préparé au dento-chlorure de mercure (sublime corrosif) et parfaitement desséché, a été renfermé dans une forte boîte en plomb, soudée de toutes parts, et entourée d'une croix en ruban noir, scellé de deux sceaux de cire. Cette boîte en plomb, renfermée dans une boîte d'argent, avec une copie du procès-verbal d'acceptation par la ville de Rouen, de ce don précieux, doit rester déposée à l'hôtel-de-ville, jusqu'au jour ou les derniers honneurs seront rendus à Boïeldieu á la cathédrale, avant la translation au cimetière monumental, où doit être érigé le mausolée qui doit le renfermer. Des chariots du mobilier de la couronne portent à Rouen des riches tentures, mises à la disposition du comité de souscription, pour pouvoir donner à cette funèbre solennité toute la pompe dont elle est susceptible. On annonce que, Ponchard doit représenter l'Opéra-Comique à cette cérémonie. Des députés de l'Institut, du Conservatoire et de la Commission dramatique s'y rendront aussi.

⁂ Madame Amélia Masi vient de quitter Rouen où elle a donné des représentations fort suivies. Cette cantatrice va se rendre à Calais où elle est attendue avec impatience.

⁂ Les six premiers morceaux de la partition du *Cheval de Bronze*, ont été dit-on, déjà donnés à la copie par M. Auber.

⁂ M. Solomé qui avait été sur le point d'accepter la direction des théâtres de Bruxelles, vient d'y renoncer, les clauses de l'engagement lui ayant paru trop onéreuses.

*** Le concert de M. Berlioz a lieu aujourd'hui dimanche, au Conservatoire, rue Bergère. il est probable que l'affluence sera grande, car presque toutes les loges et stalles sont loués.

*** L'Opéra-Comique annonce pour mardi prochain, une représentation au bénéfice d'un artiste; elle se composera de la quatrième représentation du *Marchand Forain* et du *Chalet*, entre les deux pièces : Concert composé de l'ouverture de *Zampa*, Concerto pour violon, par Rovelli, et variations brillantes de Meyseder, exécutés par madame *Fillipowicz*, élève de Paganini; — Air du *Barbier* chanté par mademoiselle Lebrun, et duo de *Sémiramide*, chanté par M. Inchindi et mademoiselle Lebrun. C'est plus qu'il n'en faut pour remplir la petite salle de la Bourse. Le prix des places n'est pas augmenté.

*** Le théâtre Vantadour s'occupe, en ce moment, d'une pièce en un acte intitulée : *la Mascarade*. C'est un ouvrage que M. Henri a fait représenter, il y a long-temps, à l'étranger, et auquel ressemble beaucoup, dit-on, *le Bal de Gustave*.

*** L'affaire du théâtre de Bruxelles est enfin terminée; la direction est confiée à M. Bernard, qui exploitera en même temps les théâtres d'Anvers et de Bruxelles.

*** M. Mira, qui a dirigé les bals masqués de l'Opéra l'hiver dernier, vient d'obtenir du directeur de l'Académie royale de musique le privilége de tous les autres bals, tant que le théâtre restera sous l'administration actuelle.

*** La *Prova d'un opera Seria* a obtenu un succès prodigieux au Théâtre-Italien. *Lablache* a fait pouffer de rire les *dilettanti*, qui de bonne heure avaient encombré la salle du Théâtre Italien.

*** Blangini, connu par d'élégantes compositions musicales, publie aujourd'hui sa biographie, qui se rattache indirectement à l'histoire contemporaine, à cause de la position qu'il a toujours occupée dans la haute société.

Musique nouvelle,

Publiée par Maurice Schlesinger.

Épisode de la Vie d'un Artiste,

Simphonie fantastique en cinq parties, par Berlioz, arrangée pour le piano par

LISZT.

Prix net 20 fr.

Collection complète des OEuvres

POUR LE PIANO

PAR L. DE BEETHOVEN.

Liv. 15 contenant : Op. 69. Sonate pour piano et violoncelle, et op. 102, deux Sonates pour piano et violoncelle ou violon.

Liv. 16 : Op. 96. Sonate, pour piano et violon; Variations, pour piano et violon, et Rondeau pour piano et violon.

Liv. 17 : Op. 28, 33, 49, 81 et 101. Sonates piano seul.

Le prix de souscription pour chaque livraison est de 8 *fr. net*. L'ouvrage complet se composera de 22 livraisons.

Les trios et duos sont gravés en *partition*, et néanmoins les parties séparément pour en faciliter l'étude et l'exécution.

Publiée par J. Meissonnier.

Musard. Madrid, 2e quadrille espagnol pour le piano. 4 fr. 50 c.

Tulou. Le Bouquet de Bal, fantaisie pour la flûte avec accompagnement de piano ou quatuor. 10 fr. et 7 fr. 50 c.

Camus. Cavatines italiennes avec les ornemens et les points d'orgues, chantées par mesd. Grisi, Malibran, et MM. Ivanof, Rubini et Tamburini, arrangés pour la flûte avec accompagnement de piano. Nos 1 et 3, *Anna Bolena*; no 3, *Il Pirata*. Chaque. 5 fr.

Publiée par Schonenberger.

Cottignies. Op. 31. Fantaisie romantique pour flûte avec accompagnement de quatuor ou piano. 7 fr. 50 c. et 10 fr.

— Op. 32. Variations brillantes sur le thème original de H. Herz, pour flûte, avec accompagnement de quatuor ou piano. 7 fr. 50 c. et 10 fr.

— Op. 35. Nocturnes pour flûte et piano. 7 fr. 50 c.

A. Adam. Le Chalet (morceaux détachés avec accompagnement de piano.

Ouverture.	5 f.	50 c.
No 1. Air chanté par M. Couderc.	4	50
2. Couplets suisses chantés par madame Pradher.	2	»
3. Air chanté par M. Inchindi.	3	75
4. Chanson militaire par M. Inchindi.	3	75
4 (*bis*). La même, pour voix de tenor.	3	75
5. Duo chanté par madame Pradher et M. Couderc.	5	»
6. Duo chanté par MM. Inchindi et Couderc.	5	»
7. Romance chantée par madame Pradher et M. Couderc.	2	50
8. Trio chanté par madame Pradher et MM. Inchindi et Couderc.	6	»

Publiée par Henri Lemoine.

Bertini (H.) Op. 94. 25 caprices pour le piano, liv. 1, 2 et 3. Chaque. 2 fr. 50 cent..

Publications des Propriétaires de la Gazette Musicale de Paris.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER

Paris. — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran no 16.

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, A. GUEMER, HALÉVY (professeur de contrepoint au Conservatoire), JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

1er ANNÉE. N° 46.

PRIX DE L'ABONNEM.		
PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 16 NOVEMBRE 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

Iphigénie en Tauride.

1er acte. — 2me article.

On voit, au premier coup d'œil, que cet ouvrage est du petit nombre de ceux que les auteurs écrivent avec passion. Le sujet en effet ne pouvait être mieux choisi pour faire ressortir tout les richesses pathétiques du génie de Gluck; c'était un thème admirable pour la sombre et puissante imagination qui déjà avait produit *Alceste*, l'acte des enfers dans *Orphée*, le caractère d'Hidraot dans *Armide* et les merveilleuses scènes du dénoûment d'*Iphigénie en Aulide*. Aussi le musicien s'empare-t-il dès le début de l'attention de l'auditeur. Au lieu d'écrire une ouverture, comme on n'eût jamais avant lui osé s'en dispenser, il nous fait assister en commençant à une scène de calme: la nature est en repos, les froides ondes de la mer Noire se balancent mollement, aucun orage ne gronde sur cette plage sauvage et désolée.....

Était-il possible de donner à ce tableau musical plus de grandeur et de vérité?..... Les moyens que Gluck avait à sa disposition étaient-ils suffisans pour cela?..... A ces deux questions nous ne pouvons nous empêcher de répondre par l'affirmative. Oui, l'esprit va beaucoup au-delà; la contemplation de ce sommeil momentané des élémens pouvait être rendue avec une majesté incomparablement supérieure aux gracieuses ondulations de la mélodie de Gluck. Toutefois il faut convenir qu'il y a un charme extrême dans cet *andante* si simple et si court. Le chant en est pur, l'harmonie naturelle, les basses bien dessinées; ajoutons en outre qu'il s'y trouve un effet d'instrumentation qui n'a pas été imité depuis, c'est une tenue *pianissimo* des deux trompettes à l'unisson sur la dominante. Cet instrument que l'on n'emploie guère que dans le *forte* ou le *mezzo forte*, donne par son timbre mordant un caractère particulier à cette pédale, et augmente sensiblement à son entrée l'intérêt musical du morceau. L'*allegro* qui suit est intitulé: *Tempête*. Il roule presque entièrement sur l'opposition d'une mesure *forte* à une mesure *piano*, et les dessins des instrumens à cordes ne consistent qu'en des gammes ascendantes d'une octave à l'autre, dont la persistance finit à la longue par fatiguer. Signalons cependant un admirable trait épisodique. Quelques mesures avant l'entrée d'Iphigénie, les basses tiennent le *fa dièze tremolando;* les violons s'agitent dans les sons *mi*, *sol*, septième et neuvième, pendant qu'au-dessus de toute l'harmonie les petites flûtes serpentent, en suivant, à la quarte supérieure (qui devient une onzième par le timbre aigu de l'instrument), la marche des premiers violons. Il résulte de cette étrange disposition des parties un effet déchirant et sauvage, aussi heureux qu'inattendu. On est surpris de ne pas entendre de trombonnes dans un morceau de cette nature; Gluck, en les réservant exclusivement pour la scène des Euménides qui ne vient qu'au second acte, a fait preuve d'une grande force de volonté; mais peut-être aussi a-t-il donné dans ce cas une extension exagérée à son système. Certes il est beau de savoir ménager ses ressources, et les réser-

ver pour les occasions les plus importantes ; mais il ne faudrait pas pourtant en être si avare que des scènes de la nature de celle qui ouvre l'opéra d'*Iphigénie* fussent privées de leurs auxiliaires les plus puissans. C'est faire ressortir un coin du tableau en condamnant tout le reste à une demi-obscurité. A coup sûr, s'il y a un moment où les cris des trombonnes puissent être bien placés, c'est dans une tempête; Beethoven l'a bien prouvé. Malgré cette économie extrême dans l'instrumentation, malgré le nombre excessif des gammes ascendantes des instrumens à cordes, malgré un défaut assez sensible de grands contrastes, ce morceau émeut profondément. Je crois que l'harmonie et la vérité d'expression des parties vocales en sont la cause. Peu de musiciens ont su tirer un plus grand effet de l'accord de septième diminuée. Gluck l'emploie avec une grande habileté, tantôt complet, tantôt privé d'une de ses notes intermédiaires. Rarement il met à la basse le ton fondamental ; l'aspect sous lequel il présente cet accord le plus volontiers est celui de son second renversement, dont l'accent est incomparablement plus sinistre. On ne saurait douter que cette disposition de l'harmonie ne soit le résultat d'une intention spéciale du compositeur. Le choix des paroles sous lesquelles la septième diminuée se trouve ainsi renversée le prouve évidemment. Exemples : à l'entrée d'Iphigénie :

« Grands Dieux, soyez-nous secourables ! »

l'accord est *la dièze, ut dièze, mi, sol;* la basse frappe le *mi;*

« Détournez vos foudres vengeurs. »

l'accord est *mi dièze, sol dièze, si, ré;* la basse frappe le *si;*

« Si ces bords cruels et sinistres. »

l'accord est *ré dièze, fa dièze, la, ut;* la basse frappe le *la*;

« Sont l'objet de votre courroux. »

l'accord est *la dièze, ut dièze, mi, sol;* la basse frappe encore le *mi*. En d'autres occasions, il arrive bien que le son grave de l'accord se trouve placé dans les parties inférieures; mais alors on peut remarquer que l'harmonie ne se compose pas entièrement, pour les dissonnances, de septièmes diminuées (comme dans les passages que nous venons de citer), il y a un mélange de septièmes dominantes qui démontre clairement que le compositeur a voulu adoucir son expression harmonique en lui conservant cependant encore une certaine âpreté. Le retour du calme nous paraît beaucoup mieux rendu et plus satisfaisant, sous tous les rapports, que ce qui précède. La dégradation des tons y est supérieurement ménagée ; l'orchestre, tout en continuant son rôle d'acteur principal, accompagne pourtant fort bien la voix d'Iphigénie, et permet d'entendre chaque mot. Ceci n'est pas d'une médiocre importance, il faut bien le dire; pour quiconque ne peut entendre ou comprendre les paroles, Gluck doit être le plus ennuyeux et le plus insupportable des compositeurs. La transition du chant mesuré au récitatif est si habilement conduite dans toute la fin de ce morceau, qu'on s'en aperçoit à peine. Bien des compositeurs prendraient cette observation pour une critique pleine d'ironie; mais en tenant compte des idées que Gluck s'était formées du chant dramatique (idées qui nous semblent justes en grande partie), il importait essentiellement qu'Iphigénie ne parût pas terminer un air, au moment où l'orchestre achève son tableau musical. Elle observe le retour du calme et doit se garder peut-être plus encore de donner à sa diction des formes musicales trop prononcées, que de chanter simplement au travers de l'orchestre des notes de remplissage sans accent ni mélodie. C'est une double difficulté qu'un sentiment exquis de l'expression pouvait seul faire surmonter, et Gluck l'a vaincue, presque sans y songer, tant il était dans sa nature d'être avant tout expressif et vrai !

Les deux pages de récitatif qui suivent, où s'établit un dialogue entre Iphigénie et deux prêtresses coryphées, ne produisent qu'une monotonie glaciale, comme il arrive toujours quand on fait chanter seuls des choristes. Puis ces bouts de rôles ainsi conçus, ne sont-ils pas au moins aussi ridicule en musique aujourd'hui, que nous le paraissent en littérature dramatique les confidentes de tragédies dans l'ancienne école du théâtre français ? Les choristes sont faits pour chanter des chœurs ; toutes les fois que vous voudrez leur confier des rôles individuels, quelque faciles qu'ils soient, vous êtes sûr de faire rire l'auditoire ou tout au moins de le fatiguer. Le temps viendra peut-être où les chœurs seront exécutés par des artistes doués d'une belle voix et habiles chanteurs, mais ce temps n'était pas encore arrivé pour Gluck, il ne l'est pas pour nous : en attendant cet âge d'or de la musique, il est prudent de ne confier des récitatifs ou solos importans qu'à des artistes que leurs études ont mis dans le cas de pouvoir les exécuter d'une manière convenable. L'instant d'ennui causé par la conversation des coryphées est bien vite oublié dès qu'Iphigénie a repris la parole.

Nous ne connaissons rien de plus étonnant que ce *récitatif obligé*, si justement célèbre sous le nom du songe d'Iphigénie. On ne sait ce qu'il faut le plus admirer, ou de l'incroyable profondeur dramatique du rôle

de l'actrice ou de la vérité de celui de l'orchestre. D'abord les instrumens à cordes frappent quatre fois sur la note *fa dieze* à l'octave et à l'unisson. La tonalité de *fa dieze* est donc pour ainsi dire établie, quand sur les mots : *Cette nuit*, elle change d'une façon inattendue pour rentrer dans la tonalité de *re* par l'accord de quinte diminuée d'*ut dieze* renversé. Ici le frisson commence à se faire sentir.

« J'ai revu le palais de mon père. »

Plainte de l'orchestre.

« J'allais jouir de ses embrassemens,
» J'oubliais en ces doux momens
« Ses anciennes rigueurs et quinze ans de misère. »

Aux mots *quinze ans*, deux lourds accords dissonans fortement plaqués, expriment bien le poids immense de douleurs dont le souvenir vient accabler la malheureuse fille du roi de Mycènes. Plus loin, après avoir décrit le palais de son père embrasé par la foudre, elle se tait un instant; les hautbois et les flutes, qu'on n'a point encore entendus, laissent échapper un soupir douloureux;

« Du milieu des débris fumans,
» Sort une voix plaintive et tendre. »

Second soupir;

« Jusqu'au fond de mon cœur elle se fait entendre. »

Trait rapide et bref de tous les instrumens à cordes à l'unisson;

« Je vole à ces tristes accens. »

Second trait plus haut d'un ton que le précédent;

« A mes yeux aussitôt se présente mon père. »

Accord fort et sec, frappé par les altos et les basses, auquel répondent les violons par deux notes *piano* en octaves et en succession de *sixte*. Ces notes isolées, partant de différens points de l'orchestre, peignent avec une vérité inouïe, l'étonnement, l'effroi subit, la stupéfaction. « *Sanglant*, » même effet, plus haut; « *percé de coups*, » même effet, plus haut, « *et d'un spectre inhumain*, » même effet, plus haut d'une tierce; « *fuyant la rage meurtrière*, » même effet, encore plus haut. Frissonnement de tout l'orchestre; « *Ce spectre affreux*, » le frémissement des instrumens continue, pendant que la voix manque à Iphigénie, qui s'arrête épouvantée de ce qu'elle va dire; enfin, elle s'écrie précipitamment : « *C'était ma mère.* » Sur le mot *mère*, grand accord diminué et fort de tout l'orchestre. Silence. « *Elle m'arme d'un glaive*, » trait *pianissimo*, court, très rapide. « *Et disparait soudain*, » même trait, plus bas; « *Je veux fuir*; *on me crie* : *Arrête! c'est Oreste.* » Sur ce dernier hémistiche *arrête*, grands accords syncopés de toute la masse instrumentale. Silence...

« Je vois un malheureux et je lui tends la main.
» Je veux le secourir, un ascendant funeste
» Forçait mon bras à lui percer le sein. »

Deux accords brefs. Elle tombe sur l'autel. Prodigieux! admirable! sublime! inaccessible! écrasant! cela confond, on ne peut respirer; je me rappelle même qu'un jour à l'Opéra, la cantatrice ayant admirablement rendu la nuance du crescendo de la voix sur les mots : « *Plaintive et tendre*, » je poussai un cri terrible qui fit éclater de rire toute la salle. Quelques lecteurs vont en faire autant, sans doute; ma foi, tant pis pour eux.

(La suite au numéro prochain.)

KING'S THÉATRE DE LONDRES.

M. Severini est revenu de Londres sans avoir terminé : la nomination du directeur du King's théâtre pour la saison prochaine est encore reculée; mais tout fait présumer que ce sera M. Laporte qui en restera encore en possession pendant deux années. Voici ce qu'on lit à ce sujet dans le *Courrier des théâtres*.

La gestion de M. Laporte, le directeur titulaire actuel, n'a été heureuse que dans ses premières années. Elle ne l'est plus, et son état est tel qu'après une lutte pénible contre d'innombrables créanciers, M. Laporte a enfin perdu sa liberté. Il est à Londres dans la prison réservée aux débiteurs embarrassés. De là, cependant, il correspond avec tout le monde, fait tête à l'orage, discute ses intérêts passés, présens et à venir, signe même des engagemens, et réclame la direction du King's théâtre, aux termes de son bail de trois années, qui en a encore deux à courir. Il paraît que, pour s'assurer cette dernière possession, sur trois mille louis dont il était redevable pour son loyer, M. Laporte en aurait donné mille, croyant bien que cette somme était imputable sur cette seule dette. Mais les syndics des créanciers (car la location de la salle appartient aux victimes de plusieurs faillites) auraient reçu ces mille louis, non pas comme à-compte sur le prix du loyer de M. Laporte, mais comme provision sur d'autres dettes de cet administrateur. Si cette dernière prétention était reconnue par les tribunaux, qui sans doute vont être appelés à en décider, le mauvais état des affaires de M. Laporte l'empêchant de fournir une nouvelle somme par forme d'à-compte sur le montant de son bail, la possession de ce bail lui échapperait, et l'on pourrait choisir un autre directeur. Si, au contraire, les magistrats admettent que les mille louis sont réellement un à-compte sur le prix du loyer, il y aura engagement synallagmatique, reconnu par les parties elles-mêmes, entre M. Laporte et les syndics locateurs; et ce dernier, maître du bail, le deviendra tout naturellement de l'exploitation.

Mais en Angleterre les procès commencent et finissent rarement. On en cite qui durent depuis un demi-siècle, et dont la conclusion n'est pas même probable. Plusieurs des théâtres de Londres sont noyés de procès, sans que les directeurs qui

occupent ces localités y trouvent le moindre obstacle à leurs travaux.

Tel était donc l'état de la question lorsqu'après la saisie de la personne de M. Laporte, les syndics-chambres ont eu l'idée d'ouvrir un concours pour l'admission d'un nouveau directeur. Nous avons dit ceux qui se sont présentés. De ce nombre étaient MM. Robert et Severini, qui sont chez nous à la tête du Théâtre-Italien. Leur offre a prévalu. Aussitôt, pour mieux s'entendre sur les détails et bien connaître la situation générale, M. Sévérini est parti pour Londres. Là, il s'est convaincu de l'impossibilité de se charger de la direction du King's théâtre, sans courir les chances fort alarmantes d'un procès dont M. Laporte et ses ayant-cause seraient les parties les plus actives. Ces obstacles ne sont pas même les seuls opposés à la prudence pleine de probité de MM. Robert et Severini. Celui-ci revient donc, et les choses en sont là.

Pour justifier la réserve de M. Sévérini en cette occasion, nous allons produire un document d'après lequel on jugera combien il y a lieu de s'inquiéter des recettes dans une exploitation qui exige les dépenses suivantes:

Premiers sujets (chants) et choristes,	10,000 liv. sterl.
Danseurs, y compris le corps de ballet,	8,000
Loyer du théâtre,	11,000
Orchestre,	7,200
Éclairage,	1,500
Chauffage du théâtre,	200
Service militaire et de police,	200
Billets,	200
Avertissemens,	120
Régie du théâtre,	600
Figurans,	200
Copie de la musique,	300
Dépenses légales,	200
Ouvreuses de loges,	200
Costumes et habilleurs,	560
Mises en scène et décorations,	650
Blanchissage,	60
Balayage du théâtre (quatre hommes à 5 schellings par jour, et autres dépenses),	100
Machinistes,	120
Portier,	30
Serviteurs,	40
Surveillant,	30
Menues dépenses, taxes, assurance, réparations, etc., environ	1,000
Total.	42,510 liv. sterl.

C'est-à-dire environ 1,062,750 fr.

Recettes.

Montant des souscriptions pour l'année 1834,	26,000 liv. sterl.
Recette au bureau,	15,000
	41,000
Représentation au bénéfice de Laporte,	1,000
Total.	42,000

C'est-à-dire environ 1,050,000 fr.

De sorte que, pour avoir exposé nécessairement un capital d'un million soixante-deux mille sept cent cinquante francs, le directeur, à qui les jours et les nuits n'ont pas suffi pour gouverner comme il faut son entreprise, source de tant d'inquiétudes et de tourmens, obtient en résultat *une perte* de douze mille sept cent cinquante francs !

Cette affaire, si elle n'est améliorée et rendue plus facile sous l'aspect financier, ne peut donc convenir qu'à deux personnes : un honnête homme résolu à s'y ruiner, ou un fripon qui, n'ayant rien à perdre, se décidera à tous les sales moyens pour y gagner quelque chose.

CONCERT DE M. BERLIOZ.

C'est avec plaisir que nous avons vu la saison musicale s'ouvrir par deux concerts remarquables, dont chacun offrait un genre d'intérêt particulier. Après avoir été charmés mercredi dernier dans les salons de M. Stœpel, par les meilleurs morceaux de musique allemande et italiennne, exécutés avec une rare perfection les dilettanti ont rencontré des jouissances plus vives encore au concert donné par M. Berlioz, dans la salle du Conservatoire, et qui a commencé par l'ouverture du *Roi Lear*, de ce compositeur. Cette ouverture est une de ces œuvres dont on sent toujours mieux le mérite à mesure qu'on les approfondit davantage, et nous nous réservons d'en dire notre opinion après que nous l'aurons encore entendue plusieurs fois.—Les deux quatuors de chant avec accompagnement d'orchestre, le premier sur une orientale de Victor Hugo (*Sara la baigneuse*); et le second : *La Belle voyageuse*, légende irlandaise, ont captivé l'intérêt de l'assemblée par la conduite originale des voix, et la manière dont ces quatuors ont été chantés par MM. Puig, Hense et Boulanger. Indépendamment de ces compositions de M. Berlioz et de sa symphonie fantastique dont nous parlerons à la fin de cet article, ce concert offrait un autre attrait, le début de M. *Panofka* et de Mme *Willan-Bordogni*. Nous nous plaisons à constater le succès de ces deux talens remarquaquables. M. Panofka a exécuté une fantaisie écrite pour le violon, sur cet air favori de Grétry, qui est devenu national : *Une Fièvre brûlante*. Le choix du thème devait faire pressentir que cette fantaisie ne serait pas surchargée de ces difficultés dont la plupart des œuvres de nos virtuoses sont saturées; et, en effet, M. Panofka nous a fait entendre une composition qui, bien qu'analogue au thème et remplie de sentiment, ne manque néanmoins ni de brillant ni de variété. Dès l'introduction, où le violon exécute un chant noble et d'une belle instrumentation, le public a témoigné sa satisfaction par de vifs applaudissemens bien mérités par l'exécution grandiose, pure et passionnée de la cantilène et la préci-

sion de la cadence. Les variations, dont la première porte l'empreinte d'un sentiment élevé, et dont la seconde est d'une grande difficulté, et à doubles cordes avec des coups d'archet tout particuliers, ainsi que l'adagio, sont fort remarquables. La variation finale, où les premiers violons de l'orchestre répètent le thème, pendant que le violon solo se livre à de brillans passages, a, de même que le Coda, excité de vifs applaudissemens, qui ont redoublé au moment où le jeune et modeste artiste s'est retiré. Notre opinion sur le mérite de M. Panofka s'accorde entièrement avec celle qu'un des critiques allemand des plus célèbre, M. le professeur Marx, à Berlin, exprimait déjà sur son compte en 1829, dans la *Gazette musicale* de Berlin. Il disait alors : « Tous ceux qui ont entendu » M. Panofka ont apprécié la vigueur et la beauté des » sons qu'il sait tirer de son violon, la hardiesse et la » chaleur qu'il met dans son exécution ; tous désirent » l'entendre bientôt de nouveau. »

Après la fantaisie de M. Panofka, Mme *Willan-Bordogni* a chanté un air de la *Donna del lago*. Une belle méthode, beaucoup de facilité et de vigueur d'expression sont les qualités que nous reconnaissons avec plaisir à cette artiste. Sortie de l'école célèbre de son père, douée d'un beau *mezzo-soprano*, elle sait donner un essor tout particulier à sa voix, et, accueillie avec beaucoup de faveur par l'assemblée entière, elle mérite de prendre rang parmi les cantatrices distinguées.

La seconde partie du concert se composait de la symphonie fantastique de Berlioz. Nous le dirons hardiment : nous plaignons les auteurs et les amateurs qui ont été, cette fois, privés d'entendre ce chef-d'œuvre. Pour nous, nous l'avions déjà entendu quatre fois ; mais, jamais il n'avait été exécuté avec autant de feu, avec autant d'enthousiasme, par l'excellent orchestre du Conservatoire. Il serait superflu de chercher à analyser cette symphonie ; faire un examen analytique de l'idée fondamentale toute poétique, et de la dernière exécution si parfaite de cette composition, est, en effet, une chose aussi impossible que d'analyser la symphonie *Eroica* de Beethoven.

Comment, en effet, donner une idée exacte de cette instrumentation neuve, originale et grandiose? Comment rendre cette impression poétique de terreur que cause la marche du supplice? Comment peindre avec des paroles la délicieuse scène aux champs? Comment, enfin, décrire le bal et toutes les sensations que le compositeur a exprimées dans cette partie de son œuvre? Se livrer à cette analyse, ce serait nous le répétons, ce serait entreprendre une chose impossible. Nous dirons donc seulement que si l'on a le désir d'entendre une composition grandiose, véritablement poétique, pleine d'originalité et empreinte des vrais caractères de la musique, on doit s'empresser d'aller entendre cette symphonie. Berlioz s'y montre un compositeur grand et original dont on doit attendre beaucoup. Il ne nous reste donc à parler que de l'effet que cette symphonie a produit. Jamais elle n'avait encore été exécutée avec autant de verve, de précision et d'ensemble. Honneur à l'excellent directeur d'orchestre, M. Girard ! Honneur à tous les artistes de l'orchestre, qui ont su comprendre cette création de Berlioz dans toutes ses nuances qu'ils ont rendues avec un merveilleux talent. Le public électrisé a redemandé, au milieu des plus vifs applaudissemens, la marche du supplice que l'orchestre a de nouveau exécutée comme un *seul* vistuose, et, après avoir témoigné le désir de voir M. Berlioz, il lui a prodigué les plus bruyantes marques de satisfaction, quand ce compositeur a paru sur l'estrade de l'orchestre. Ainsi s'est terminé un concert qui était une véritable fête musicale. M. Berlioz en donnera encore deux, dont le premier aura lieu dimanche 25 novembre ; on n'y entendra que des compositions toutes nouvelles de ce génie musical.

PROJET D'ÉRECTION

D'UN MONUMENT EN BRONZE A LA MÉMOIRE DE CH. M. DE WEBER.

Les artistes allemands qui se trouvent en grand nombre à Londres ont conçu le projet d'élever un monument en bronze à la mémoire de *Ch. M. de Weber*. On lit à cet égard dans une feuille anglaise : « A moins que les restes de Weber ne soient réclamés par sa famille, ou que toute l'Allemagne ne tienne à honneur de revendiquer ses droits sur les dépouilles mortelles de son illustre compatriote, nous ne doutons pas de l'exécution du projet des artistes allemands réunis à Londres ; car ils se flattent avec raison que, non seulement tous leurs concitoyens établis en Angleterre voudront concourir à son accomplissement, mais qu'ils recevront aussi des fonds de la part des nombreux admirateurs du génie de Weber qui sont répandus en Allemagne et dans les autres pays où l'on a déploré sa mort précoce. Jusqu'à présent, les restes du célèbre compositeur sont toujours déposés dans le caveau de la chapelle de Sainte-Marie, à Moorfield, mais sans aucune marque de distinction, et renfermés dans trois cercueils dont le poids menace de fouler bientôt les cendres de cet immortel artiste. Afin de prévenir ce fâcheux événement, il est question de changer cet état de choses, et même de transporter le cercueil dans un autre lieu ; mais rien n'est

encore décidé sur ce point. Le dessin et l'entière exécution du monument ont été confiés à M. Charles Hertler de Breslau, artiste distingué, qu'un voyage entrepris dans l'intérêt de la science et de son art a conduit depuis peu à Londres, et qui a promis de seconder de tous ses moyens l'accomplissement du projet. Parmi les souscriptions déjà reçues, se trouvent celles de MM. Moscheler, Mendelsohn Bartholdi, de madame Stockhausen, de M. Mangold, maître de la chapelle du grand-duc de Hesse, à Darmstadt, celle de madame Dulken, professeur de piano distinguée, à Londres, etc. Pour l'Allemagne, c'est à Berlin, le libraire et éditeur de musique, M. Schlesinger qui se charge de recevoir les souscriptions et de tenir le public au courant des progrès de l'entreprise, à laquelle tous les journaux sont invités à s'intéresser par la publication du projet des artistes allemands de Londres.» — A Paris, une liste de souscriptions sera ouverte chez M. Maurice Schlesinger, 97, rue de Richelieu.

APHORISMES.

N° 2. — GOUT.

On distingue le goût matériel de celui qui est purement intellectuel : ce dernier s'étend à la critique du beau et du sublime dans l'art ou dans la nature. Mais, d'une part, l'expérience démontre que le goût intellectuel se manifeste aussi diversement que le goût matériel, ce qui a fait qu'on a voulu étendre à cette espèce de *goût* l'ancien proverbe : *de gustibus non est disputandum* (1).

D'un autre côté, l'expérience enseigne encore que le goût, ou, si l'on veut, les jugements portés d'après les lois de l'estétique peuvent donner lieu à de nombreuses disputes, sans qu'il soit aisé de fixer le terrain d'une manière précise, parce qu'il faut toujours faire la part du temps, du lieu, ainsi que de l'organisation individuelle des critiques opposés. On reconnaîtra donc qu'il faut diviser le goût en deux catégories : le goût *instinctif*, et le goût *cultivé*. Par le premier, on entend cette disposition matérielle qui nous porte vers une appréciation du beau et du sublime; par le second, on désigne la même disposition plus ou moins développée par l'expérience et la pratique. C'est ainsi que l'on assigne au goût les diverses épithètes de *rude*, *grossier*, opposées à celles-ci : *fin*, *délicat*, ou *formé*. On peut donc dire de tel homme qu'il manque absolument de goût, quoiqu'il ne puisse arriver à personne d'être totalement privé d'une certaine disposition à apprécier le beau et le sublime. Le sauvage le plus grossier a une espèce de *goût* qui lui est propre; aussi devrait-on diviser l'absence de goût en *absolue* et *relative*. La première ne peut se rapporter qu'aux animaux, et la seconde à cette espèce d'hommes qui se rapprochent de la brute. Le goût diffère du génie en ce que celui-ci *crée*, tandis que l'autre se borne à juger. Mais, de même que le goût peut exister sans s'allier au génie, de même aussi ce dernier n'est pas nécessairement uni avec le goût; ou, en d'autres termes, il peut très bien arriver qu'une grande puissance créatrice ne se trouve pas accompagnée d'un goût délicat et épuré.

(1) Il ne faut pas disputer des goûts.

Revue Critique.

Rondo militaire sur un air du *Serment*, d'Auber, pour le piano, par Henry Herz. Op. 69; prix : 7 fr. 50 c.

Cette nouvelle production de M. Herz ne contient absolument rien de nouveau, à moins qu'on ne veuille regarder comme *nouveautés* certaines progressions passablement vicieuses que l'auteur eût dû éviter par pitié pour nos oreilles. A part cela, cet ouvrage, comme tous ceux publiés récemment par ce compositeur, est totalement dépourvu de fraîcheur et d'éclat, et même de ce soin qu'on ne pouvait méconnaître dans ses premières œuvres; et du reste il ne pouvait en être autrement. Lorsqu'avec ses œuvres, bien calculées pour le piano, et dans lesquelles règne constamment une seule et même couleur, bien appréciée du reste par tous, parce qu'elle est à la portée du vulgaire, M. Herz fut parvenu à se faire un certain nom, il se trouva bien venu auprès des marchands de musique, qui virent en lui un arrangeur adroit et jouissant de la faveur du public, et par la même occasion, le compositeur ne tarda pas à s'apercevoir qu'il suivait la véritable route, la seule qui pût le mener à une prompte réussite, autrement dit, à la fortune. C'est à cette spéculation si prosaïque, si contraire à toute idée d'artiste, que la plupart des productions de M. Herz doivent le jour. Que doit faire la critique? doit-elle traiter tous ces arrangemens, indignes avortons de l'avarice, comme des compositions véritables? Ces pâles et insipides produits de l'amour du gain, doit-elle s'en occuper comme d'œuvres inspirées par l'âme et le talent? Suivre une telle ligne ne serait-ce pas imiter ceux qui s'aviseraient d'arracher les dents d'un mourant pour l'empêcher de mordre personne avant sa mort? Nous croyons mieux faire en indiquant le véritable point de vue sous lequel doit être considéré un tel écrivailleur, ainsi que les causes qui ont pu contribuer à le faire réussir. Par ce moyen, nous pourrons laisser dans l'oubli plusieurs morceaux d'un compositeur qui se copie lui-même, et nous nous faciliterons les moyens d'examiner des ouvrages où l'on voit briller un avenir. Parmi les jeunes artistes qui font des efforts sérieux, il en est tels qui méritent une semblable distinction, puisqu'au milieu de l'apathie générale ils n'ont pas craint de rechercher dans la nature les lois sublimes de ce beau idéal qui brille dans les œuvres des grands maîtres.

C'est encore aujourd'hui une question intéressante que celle de savoir comment les arrangemens de Czerny et de Herz ont pu être accueillis avec une faveur aussi incroyable, dans un moment où Beethoven léguait à l'univers ses dernières compositions pour le piano, tandis que le génie de Schubert créait pour le même instrument des peintures si animées, dans un moment enfin où l'illustre auteur du *Freyschutz* suivait aussi une route si différente. Il ne manque pas de personnes qui répondront à cette question en accusant le goût corrompu du public. Nous allons de notre côté exprimer des idées que nous croyons plus près de la vérité.

Lorsque Beethoven parut, le piano était encore un instrument presque nouveau, dont la puissance de son et la richesse harmonique représentaient à son oreille un orchestre tout entier. Son habileté extraordinaire pour cette époque le mettait aisément à même de s'abandonner à toutes les ressources de son génie, et, dans ses sonates pour le piano, il a reproduit une partie du nouveau monde créé par sa colossale imagination; mais il arriva souvent que ce qu'il écrivait pour le piano ne pouvait produire aucun effet parce que cela était contraire au caractère de l'instrument; et comment en eût il été autrement, puisque le mécanisme qu'il possédait, il le devait à l'étude du clavecin et à ses compositions pour l'orgue. Weber et Schubert le suivirent de plus ou moins près dans cette manière d'écrire pour le piano. Tandis que Beethoven, avec sa riche et poétique imagination, retrouvait dans le piano l'idée de tous les autres instrumens, Clementi, plus calme et plus réfléchi, voyait là un instrument encore entièrement neuf, entièrement inconnu, et qui réclamait une théorie. C'est par là que Clementi a droit à notre reconnaissance, c'est par là que sa gloire sera durable. Une fois la route tracée, on reconnut le véritable caractère de l'instrument, et l'on dut se rendre compte des conditions nécessaires pour obtenir un son pur et propre à rendre un chant suave. Et quel est l'homme dans le monde entier qui, après avoir entendu les compositions de Field dignement exécutées, puisse mettre en doute que le piano soit un instrument chantant? Que l'on essaie de reproduire sur d'autres instrumens ces gracieuses mélodies et leur délicieux effet! on n'y parviendra pas! Cela seul prouverait l'excellence de l'instrument auquel ces mélodies doivent le jour.

Quand les élèves de Clementi, de même qu'en Allemagne Hummel (qui dans ses œuvres n'est fidèle ni au système de Clementi, ni à celui de Beethoven, et que l'on pourrait appeler l'homme du juste-milieu), ainsi que Moschelès, eurent procuré au piano tous les perfectionnemens désirables, Czerny et Herz trouvèrent tout préparé un style qu'ils modifièrent à leur manière, ou plutôt qu'ils affaiblirent. C'est à cette manière de traiter l'instrument qu'ils doivent pour la plus grande partie le bonheur qui a accompagné leurs arrangemens. Là, rien n'est perdu, et les passages les plus difficiles sont de nature à faire briller l'exécutant un peu studieux pour s'en rendre maître; mais aussi cette propriété, dont ils ont plutôt hérité qu'ils ne l'ont acquise par eux-mêmes, c'est le seul bon côté de leurs œuvres, dans lesquelles on ne saurait retrouver nulle trace des poétiques efforts des J.-B. Cramer, des John Field, des Ferdinand Ries, des J.-N. Hummel, des Ign. Moscheles, des Louis Berger, et des Chopin.

On a dit que M. Herz avait bien compris son époque: oui certes; il en a dignement chanté la sécheresse, et la foule l'a applaudi. Qu'il tâche de la comprendre encore aujourd'hui; qu'il se garde bien de confondre l'aurore avec le couchant, et par-dessus tout qu'il pardonne à ses contemporains d'avoir placé sur sa tête un laurier dont il n'était pas digne.

(*Nouvelle Gazette Musicale de Leipzig. N.* 42.)

NOUVELLES.

*** L'Opéra jouit dans ce moment d'une vogue telle qu'un spectacle de *nécessité* a produit vendredi dernier plus de 6,000 francs de recette.

*** Moïse a produit au Théâtre italien un effet prodigieux. *Lablache* s'est surpassé dans un air de Paccini, qu'il a intercallé vers la fin de l'opéra, et que le public enthousiasmé a voulu entendre une seconde fois. Cet ouvrage a fait cette semaine trois abondantes recettes.

*** Pour satisfaire à l'empressement des dilettanti qui ne peuvent trouver place aux représentations ordinaires du théâtre Italien, on annonce pour aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, une représentation somposée de: *la Prova d'un Opera seria* et *Il Barbiere*, réduit en un acte. La salle sera trop petite!

*** Avant le *Cheval de bronze*, que doit précéder le *Chevalier noir*, l'Opéra-Comique donnera la *Sentinelle perdue*, opéra en un acte, dont la poëme est attribué à M. de Saint-Georges, et la musique à M. Rifaut, qui, dans la place qu'il occupe à l'Opéra-Comique, a rendu tant de services aux auteurs et aux compositeurs ses confrères.

*** A l'Opéra-Comique *le Marchand Forain* et le *Chalet* attirent beaucoup de monde. Mardi dernier ces deux pièces réunies ont produit une recette de 5,000 francs. On a entendu dans la même soirée deux morceaux exécutés par madame Filipowitz, sur le violon, avec un rare talent et une pureté de son remarquable.

*** Incessamment le théâtre Ventadour donnera une représentation au bénéfice de M. Henry, composée d'une pièce nouvelle intitulée: *le Condamné pour opinion politique*, dans laquelle la célèbre tragédienne anglaise, madame Smithson-Berlioz, remplira le rôle principal.

*** Voici le programme du deuxième concert que M. Berlioz donnera dimanche 23 novembre dans la salle du Conservatoire, rue Bergère. Tous les morceaux exécutés dans ce concert sont nouveaux, et n'ont jamais été exécutés auparavant: PREMIÈRE PARTIE:

Fantaisie romantique, pour soprano et orchestre, sur une *Orientale* de Victor Hugo, musique de M. Berlioz. Chanté par mademoiselle Falcon. — Solo de violon, par M. Ernest. — *Les Ciseleurs de Florence*, trio avec chœurs et orchestre, de M. Berlioz. Chanté par MM. Puig, Boulanger et ***. — Grande Fantaisie fantastique, sur deux thèmes de M. Berlioz (*la Ballade du Pécheur* et *la Chanson de Brigands*), composée et exécutée par M. Listz. — Romance avec orchestre, de M. Berlioz, chantée par mademoiselle Falcon. — Ouverture de *Waverley*, de M. Berlioz. DEUXIÈME PARTIE:

Harold, symphonie en quatre parties, avec un alto principal, de M. Berlioz. — 1re Partie. *Harold aux Montagnes*, scène de mélancolie, de bonheur et de joie. — 2e Partie. *Marche de Pélerins* chantant la Prière du soir. — 3e Partie. *Sérénade d'un Montagnard des Abruzes* à sa maîtresse. — 4e Partie *Orgie de Brigands*. — L'alto sera joué par M. Urhan. — L'orchestre composé de plus de 100 musiciens, sera dirigé par M. Girard, l'habile chef d'orchestre du théâtre Nautique.

*** La commission de la souscription du monument de Boieldieu vient d'adresser une circulaire à messieurs les directeurs des théâtres lyriques des départemens, et à messieurs les présidens des sociétés philharmoniques pour les engager à seconder les efforts des artistes de Paris, soit par la voie des représentations théâtrales, soit par celle des souscriptions indi-

viduelles, soit enfin par celle d'un concert public donné au profit de la souscription. Nous ne doutons pas qu'on ne s'empresse de répondre à cette généreuse invitation.

*** Un ballet joué au théâtre de *la Pergola* sous le titre de *la Foresta Perigliosa*, n'a été que médiocrement applaudi.

*** *Lestocq* vient d'être représenté avec succès sur le théâtre d'Amiens.

*** L'Opéra-Comique donnera *le Cheval de Bronze*, de Scribe et d'Auber, vers le 20 décembre.

*** Mme Mainvieille-Fodor, vient d'être soumise à une opération douloureuse que M. le docteur Cruveilhier a pratiquée avec bonheur. Il s'agissait de s'opposer aux progrès d'une humeur fistulaire qui aurait pu mettre en danger les jours de la malade. Vers le milieu du mois, Mme Fodor sera en état de retourner à Fontainebleau où elle a fixé son domicile.

*** Paganini se trouve actuellement à la magnifique *Villa Gayonna*, dont il a fait l'acquisition, et qui est située dans les états de Parme. Le marquis de Negro, célèbre poète génois, qui est venu passer l'automne à Parme où il a vu son compatriote Paganini, vient de lui adresser une ode fort belle qu'il a fait imprimer, et qui est digne, dit-on, du louangé et du louangeur.

*** Avignon, Toulouse et Montpellier ont payé leur tribut à la mémoire de Boieldieu, dans trois représentations extraordinaires auxquelles le public a souscrit avec empressement.

*** Arnal se trouvait dernièrement au balcon du théâtre Italien; Tamburini, Lablache, mademoiselle Grisi chantaient. Un importun maudit était assis auprès de lui et ne cessait de fredonner à ses oreilles. Enfin Arnal n'y tient plus. Sa mauvaise humeur s'exhale en un seul mot, il est vrai, mais expressif s'il fut jamais. Monsieur se trouve incommodé, dit le fâcheux, oserai-je bien demander la cause de son mécontentement? Eh ne voyez-vous pas, monsieur, que j'encage contre ces diables de chanteurs qui depuis le commencement de la soirée m'empêchent de vous entendre.

Musique nouvelle,

A paraître incessamment chez Maurice Schlesinger :

MORCEAUX SUR LES MOTIFS

DE

CHAO-KANG :

Kalkbrenner. Galop des Lanternes. 5 »
— Deux airs de ballets. Nos 1 et 2. Chaque. 6 »
Adam. Mosaïque. 6 »
— Enfantillage. 5 »
Duvernois. Deux Rondos. Chaque. 5 »
Cottignies. Trois fantaisies pour flûte. 5 »
Contredanses pour tous les instrumens arrangées par Tolbecque et Musard.

Publiée par Henri Lemoine.

J. Dejazet et *Devezac.* Duo pour piano et violoncelle. 7 fr. 50 c.
Ch. Merz. Valses, galops et masourkas. 5 »
C. L. Rhein (Op. 41). Variations sur Mathilde de Chabran. 7 fr. 50 c.

Publiée par Ph. Petit.

Louis N... (Op. 19). Fantaisie pour piano et violon avec basse *ad libitum* sur la romance : *Au revoir, Louise.* 9 fr.

Publiée par Deloye.

Vigneres. Air varié pour la flûte avec accompagnement de quatuor ou piano.

Publiée par Prilipp et Cie.

J.-B. Duvernois. (Op 65.) Deux thêmes variés pour le piano. Chaque. 5 fr. »

Publiée par Richault.

Urhan (Ch.). A ELLE, lettres pour le piano, avec l'épigraphe :
« Peut-être dans la foule une ame que j'ignore
» Aurait compris mon ame et m'aurait répondu. »
LAMARTINE.
4 fr. 50 c.

Nous rendrons incessamment compte de cet ouvrage très-remarquable.

Publiée par Delahante.

T. Labarre. L'Aspirant de Marine, opéra comique en un acte. Partition. 75 »
Parties d'orchestre. 75 »
— L'Aspirant de Marine. Ouverture pour orchestre. 12 »
Muller. L'aspirant de Marine, arrangé pour deux violons. 7 50
— L'Aspirant de Marine, ouverture pour deux violons. 3 »
Lud. Leplus. L'Aspirant de Marine, pour deux flûtes. 7 50
— L'Aspirant de Marine, ouverture pour deux flûtes, 3 »
J.-P. Pixis. Op. 120. Les trois Clochettes, avec orchestre. 18 »
— Op. 120. *Id.* pour piano, violon, alto-basse. 12 »
— Op. 121. Fantaisie militaire, avec orchestre. 18 »
— Op. 121. *Id.* pour piano av. violon, alto et basse. 12 »
— Op. 118. Quatrième trio, pour piano, violon et violoncelle. 12 »

Errata.

N° 45. Page 358, ligne 29, *lisez :* Goudimel, Guilelmus Guarnerii, Hycaert, Willaert; et sur la colonne suivante, ligne 4, *au lieu de :* Soupheros, *lisez :* son héros. Ligne 9 de la même colonne, *au lieu de :* Stephen Malu, *lisez :* Stephen Mahu. Page 361, ligne 5, *au lieu de :* s'élever triomphant Rossini, *lisez :* s'élever triomphant le *Rossignol.*

Gérant, MAURICE SCHLESINGER

Paris. — Imprimerie d'ÉVERAT, rue du Cadran n° 16.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, A. GUEMER, HALÉVY (professeur de contrepoint au Conservatoire), JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

1er ANNÉE. N° 47.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.
On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 23 NOVEMBRE 1834.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront le premier de chaque mois un morceau de musique de piano.
Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

COUP-D'ŒIL SUR LE DÉVELOPPEMENT HISTORIQUE DE LA MUSIQUE MODERNE (1).
ÉPOQUE ITALIENNE (1560-1720).

École Romaine.

Jusqu'à présent notre attention s'est portée exclusivement sur l'école flamande ainsi que sur le nombre imposant de grands maîtres qui l'ont illustrée, et nous avons vu ces artistes répandre partout l'art et la science de la musique. Ce sont maintenant les Italiens chez lesquels nous allons trouver l'art poussé à son plus haut point de perfection et de popularité; car maintenant la Flandre, cette antique et glorieuse patrie de l'art musical, n'est plus représentée que par trois grands noms : *Orlando di Lasso, Ciprian de Rore, Philippe de Mons.* Mais à la tête de cette époque si remarquable, à laquelle nous donnerons de préférence le nom d'*École italienne,* se place sans contredit Giovanni Pierluigi da Palastrina, né en 1524, dans la petite ville de Palestrina, près de l'ancienne Pranesta aux environs de Rome. En 1540, et par conséquent dans la seizième année de son âge, comme il annonçait les plus belles dispositions pour la musique, ses parens l'envoyèrent se former à Rome où les musiciens étrangers, espagnols, français et flamands jouissaient alors d'une haute estime. Parmi ces derniers se trouvait Claude Goudimel de Bourgogne, qui dirigeait à Rome une école de musique dont sont sortis, entre autres artistes célèbres, Animuccia et G. M. Nanini. C'est à ce compositeur distingué (décapité depuis à Lyon, dans l'année 1572, comme huguenot.) qu'appartient, suivant les preuves fournies par Baini, l'honneur d'avoir été le maître de Palestrina. En 1551, Palestrina fut appelé à la chapelle pontificale créé par le pape Jules II dans la basilique de Saint-Pierre du Vatican, et il y fut nommé *magister puerorum* puis *magister capellæ.* En 1554, il publia son premier ouvrage consistant en un volume de messes, qui lui valut l'estime des connaisseurs et la faveur du pape Jules II, par lequel il fut placé, en 1555, au nombre des chanteurs de la chapelle pontificale. Il prit possession de cette dernière place en renonçant à celle de maître de chapelle à l'église de Saint-Pierre du Vatican. Mais ce protecteur de Palestrina mourut quelques mois après, et la faveur de Marcellus II ne put lui être d'un grande utilité parce que ce pape lui-même mourut à son tour, après un règne de vingt-un jours seulement. Paul IV monta alors sur le siége pontifical, et, malheureusement pour notre Palestrina, le nouveau pape vint à trouver mauvais que, parmi les chanteurs de la chapelle, il s'en trouvât plusieurs qui non-seulement étaient étrangers aux ordres spirituels, mais qui même étaient engagés dans les nœuds du mariage. Palestrina, qui s'était marié précédemment, fut donc renvoyé avec une faible pension, de la chapelle pontificale, l'année même où il y était entré (1555), et lui ainsi que sa famille fussent devenus la

(1) Voir l'*errata* relatif au premier article.

proie du besoin si on ne lui eût bientôt offert une place tout nouvellement vacante à l'église Saint-Jean de Latran, place qu'il accepta avec reconnaissance malgré la modicité des appointemens, et qu'il remplit avec zèle jusqu'à l'année 1561, où on lui conféra, à Sainte-Marie Majeure, une autre place un peu plus productive. Pendant tout ce temps, Palestrina n'était pas resté inactif, bien qu'il ne livrât à l'impression aucun de ses ouvrages. Tout à coup, en 1660, ses *Improperia*, qu'il exécuta le Vendredi-Saint dans son église excitèrent une attention si vive et si générale que le pape Pie IV lui en demanda une copie, et ce sont les mêmes qu'on exécute encore tous les Vendredis-Saints dans la chapelle du pape. Palestrina fit hommage au même pape, dans l'année 1562, d'une messe à six voix sur les syllables ut, ré, mi, fa, sol, la, et cette messe, surtout le crucifixus, plurent extrêmement au souverain pontife ainsi qu'aux cardinaux. Mais une autre circonstance devait bientôt donner un nouveau relief à l'immense talent de Palestrina. Au concile de Trente, qui fut convoqué en 1562, après un ajournement de dix années, on en vint à regarder comme nécessaire une réforme dans la musique religieuse. Les pères trouvaient un grand sujet de scandale dans la réunion de paroles profanes et licencieuses avec la musique sacrée, car alors encore existait la coutume si vicieuse de composer des messes sur des paroles mondaines et trop souvent frivoles. Mais le principal reproche concernait la composition musicale en elle-même, et l'on se plaignait surtout qu'au milieu des desseins de contre point, à travers le dédale des canons et des fugues, les textes sacrés devinssent souvent tout-à-fait inintelligibles. On fut sur le point de décider qu'à l'avenir la musique *figurale* serait bannie de l'église; l'apologie de quelques légats (*non impedias musicam*) jointe à des représentations que l'empereur Ferdinand fit faire par son ambassadeur, adoucirent le courroux des pères, et l'on remit à la fin du concile les dispositions à prendre sur l'amélioration du chant religieux. Dans l'année 1565, le pape nomma enfin une commission de huit cardinaux pour applanir cette difficulté, et on leur adjoignit huit membres de la chapelle pontificale. Dans cette assemblée, on convint tout d'abord que les chansons mondaines seraient proscrites des messes et des motets. On eut plus de peine à s'entendre sur l'exigence des cardinaux qui voulaient que les paroles sacrées fussent récitées sans interruption ni répétition, de manière à ce qu'on pût aisément les comprendre, ce à quoi les chanteurs répondirent tout naturellement que c'était une demande à laquelle il était impossible de satisfaire, attendu que l'essence de la musique harmonique consistait précisément dans les imitations et les fugues, et que vouloir se priver de ces ressources, c'était prétendre anéantir la musique, qu'ainsi la demande des cardinaux était inadmissible surtout pour des compositions de longue haleine. On s'entendit enfin sur un point; l'on convint de faire un essai dans un style noble et simple tout à la fois, et, à cet effet, on élut Palestrina dont les *Improperia* et la messe ut, ré, mi, fa, sol, la avaient frappé l'attention des cardinaux. Il écrivit en conséquence, d'après le plan qui lui était tracé, trois messes à six voix, et, dès la première épreuve, la question fut déclarée résolue. La troisième de ces messes fut surtout regardée comme la meilleure et, en conséquence, à la première solennité religieuse, qui suivit cette épreuve, elle fut exécutée aux acclamations unanimes en présence du pape et des cardinaux (1).

Le pape donna à Palestrina une preuve non équivoque de satisfaction puisqu'il le nomma compositeur de la chapelle pontificale; cette place ainsi que celle de maître de chapelle à Saint-Pierre du Vatican qu'il avait résignée bien contrairement à ses intérêts, dans l'année 1555, et que la mort d'Animuccia venait de rendre vacante, fut pour le grand homme une espèce de compensation aux longues privations qu'ils avait eu souffrir. C'est vers cette époque que Palestrina, conjointement avec G. M. Nanini, son ami et condisciple sous Goudimel, ouvrirent à Rome cette école célèbre qui a produit plusieurs compositeurs distingués, que depuis Nanini continua à diriger, et dont l'esprit s'est conservé pendant de longues années, principalement dans la chapelle du pape. Palestrina termina sa glorieuse carrière dans l'année 1594. Sa mort se trouve consignée à la date du 2 février 1594, sur le registre de la chapelle papale par la note suivante écrite de la main du chanteur Gamboce : « Ce matin est mort le très-éminent musicien, M. Giovanni Pierluisci notre cher collègue et maître de chapelle de l'église Saint-Pierre, où son convoi a été accompagné non-seulement par tous les musiciens de Rome, mais encore par une immense multitude de peuple, pendant que le collége en totalité chantait le *libera me domine.* »

Palestrina repose dans l'église Saint-Pierre au pied de l'autel Saint-Simon et Judas, et sur sa tombe se trouve cette inscription : «*Johannes Petrus Aloysius Prænes-*

(1) Nous avons emprunté ces détails à l'estimable ouvrage de Baini, et nous leur avons donné quelque étendue parce qu'ils rectifient pleinement la version ordinaire sur la *Missa papæ Marcelli*. C'est cette messe qui, réunie à quelques autres, forma un volume que Palestrina dédia en 1567 au roi d'Espagne Philippe II, sous le titre : *Missa papæ Marcelli*, voulant par ce titre témoigner un sentiment de gratitude envers son auguste protecteur, le pape Marcellus II.

» *tinus musicæ princeps!* » Voici la liste de ses œuvres dont, après sa mort, un grand nombre a été livré à l'impression par les soins de son fils. *Douze livres* de messes à quatre, cinq et six voix (Baini en possède un treizième et un quatorzième livre, tous deux inédits). *Un livre* de messes à huit voix; *deux livres* de motets à quatre voix et *cinq livres* de motets à cinq voix. *Un livre* d'offertorium (68 numéros). *Deux livres* de litanies, sans compter plusieurs compositions détachées de ce genre contenues dans divers recueils; *un livre* d'hymnes pour toutes les fêtes de l'année; *un livre* de magnificat pour cinq et six voix; un autre livre de magnificat à huit voix; *un livre* de lamentations; *deux livres* de madrigaux à quatre voix; *deux livres* de madrigaux religieux à cinq voix, abstraction faite de madrigaux détachés qu'on peut trouver dans différens recueils. En outre, le digne père Baini possède *trois volumes* de motets, *un livre* de litanies et enfin *deux livres* de lamentations, le tout encore inédit.

Le premier recueil des madrigaux publié en 1581 contient quelques chants d'amour; mais le second qui parut dans l'année de sa mort renferme des compositions plus sévères dans lesquelles la poésie, qui exprime toujours une piété pure, mystique, ardente, une espérance céleste et une entière confiance en Dieu, est revêtue de mélodies qui semblent l'écho divin d'un monde plus élevé. Ce sont les dernières inspirations d'une âme pieuse, sainte et divine, qui se consacre tout entière à Dieu et à l'espoir d'une vie plus sublime. Le madrigal était à cette époque la seule forme usitée dans les chants d'une nature élevée; les paroles se composaient de seize vers environ et étaient chantées par un nombre de voix obligées qui n'était pas moindre de quatre et qui n'excédait pas six.

Le madrigal est né des chants psalmodiés à contrepoint figuré, accompagnés par l'orgue, et à son tour c'est lui qui a donné naissance au motet. Le prince Gesualdo da Venosa, contemporain de Palestrina, porta le madrigal à un haut point de perfection; les madrigaux, bien que les mélodies en soient encore graves et solennelles, furent bientôt dans toute l'Europe les chants favoris des hommes comme des femmes. Alessandro Scarlatti fut celui qui donna à ce genre son entière perfection. On cite comme un des plus beaux madrigaux à quatre voix celui de Palestrina : « *Alla riva del Tebro, giovinetto vidd' io vago pastore* » et on peut le trouver imprimé dans le *Saggio fondamentale* de Martini. La littérature abonde en panégyriques aussi justes que spirituels sur le talent incomparable dont Palestrina sut donner tant de preuves. Le savant et respectable père Martini, dans l'ouvrage que nous venons de citer, apprécie ainsi qu'il suit le mérite de Palestrina : « Ce grand homme n'avait pas seulement le mérite d'avoir étudié tous les grands maîtres qui l'avaient précédé depuis deux siècles; il savait encore, ce qui est bien plus digne d'admiration, s'approprier toutes les ressources les plus variées de leur art et de leur invention, mais après leur avoir imprimé le cachet de son génie particulier. Laborde compare le style de Palestrina avec l'ordre des colonnes toscanes qui produisent sur notre âme un effet si puissant par le mélange de grandeur et de simplicité qui les distingue.

Si nous voulons maintenant, en thèse générale, juger Palestrina comme artiste, il faut nous rappeler avant tout qu'il n'avait alors à sa disposition ni récitatif, ni airs comme dans nos messes et nos oratorios. Le récitatif, inventé seulement à sa mort, ne dut sa perfection qu'à Allessandre Scarlatti et à Perti; et quant à l'*aria*, ce furent Cesti et Cavalli qui, vers le milieu du XVIIe siècle, tournèrent leurs recherches de ce côté. Aussi, dans les œuvres de Palestrina lui-même, le texte resta-t-il toujours subordonné aux finesses du contre-point. D'accompagnement instrumental, il ne pouvait encore en être aucunement question. Quel petit nombre de ressources étaient donc à la disposition de notre grand maître! et cependant, quels immenses effets n'a-t-il pas su produire! Le style de Palestrina se distingue par la force et l'élévation, comme celui de Leo brillait, un siècle plus tard, par la grace enchanteresse de ses mélodies unies librement à l'harmonie. Chez Palestrina, ce que l'on trouve le plus souvent, se sont des suites d'accords simples, purs, que n'interrompt qu'un petit nombre de dissonnances préparées, et que relève rarement une marche chromatique. Et pourtant on se tromperait fort si on se persuadait que toutes ses œuvres sont écrites dans le style qui, dans la messe *Papæ Marcelli*, parvint à réconcilier les cardinaux avec la musique *figurale*. Le biographe de Palestrina remarque même qu'il n'écrivit plus une seule autre messe dans le même style. Il avait étudié à fond toutes les finesses de l'école, et il n'a pas manqué de les mettre en œuvre; mais ce qui fait son principal mérite, c'est qu'au milieu des entraves qu'il s'étaient évidemment imposées, il procède constamment avec une allure libre et dégagée qui ne laisse jamais soupçonner la moindre gène ou le moindre embarras. « Partout, dit Burney dans son histoire générale de la musique, partout, chez Palestrina, brille le feu du génie, malgré les embarras si gênans du plein-chant, du canon, de la fugue, des inversions, et de tous ces autres empêchemens si propres à refroidir,

pour ne pas dire à glacer tout autre que ce grand compositeur. » On peut admirer comme des modèles de simplicité musicale ses improperia, une partie de ses psaumes de vêpres, ses litanies et ses lamentations. Parmi ceux de ses morceaux où il a eu plus recours aux finesses de l'art et qui peuvent passer pour des chefs-d'œuvre du genre; nous citerons particulièrement sa messe en canon intitulée *Ad fugam*; la strophe finale de son hymne inimitable, dans laquelle le cantus firmus est traité dans le style le plus sévère, en canon à deux voix, tandis que les autres parties entièrement indépendantes imitent entr'elles les divers membres de la phrase; ou bien encore cet offertorium : « *Tribularen si nescirem*, » dans lequel une voix intermédiaire fait entendre un thême assez court qui, de sept pauses en sept pauses, monte d'un degré, à cinq reprises différentes, en descendant par le même procédé (le même jeu se trouvant répété dans sept autres parties et précisément dans le même ordre), tandis que les autres voix exécutent entr'elles une foule de traits fugués. La messe du pape Marcellus elle-même renferme une foule d'imitations dont messieurs les commissaires spirituels ne soupçonnaient assurément par l'existence, étrangers qu'ils étaient aux mystères de l'art.

(La suite au numéro prochain.)

FÊTE FUNÈBRE
EN L'HONNEUR DE BOYELDIEU, A ROUEN.

Un étranger qui serait arrivé à Rouen le jeudi 15 novembre au matin sans avoir été prévenu de ce qui allait s'y passer, eût été grandement surpris de l'aspect que présentait cette ville. La garde nationale et la troupe de ligne sous les armes, l'hôtel-de-ville et la cathédrale toutes tendues de noir, une population se pressant dans les rues étroites qui avoisinent le lieu de la cérémonie, toutes les cloches mises en branle, toutes les autorités sur pied pouvaient faire penser qu'il s'agissait de célébrer la mémoire d'un souverain, d'un des puissans de la terre : cependant l'air de curiosité répandu sur tous les visages ne laissait place à la manifestation d'aucune mauvaise passion : pas de ces rires indécens, de ces plaisanteries déplacées, comme nous en avons entendu si souvent dans des cérémonies du même genre, mais qui alors étaient célébrées pour des hommes dont le pouvoir avait fait tout le mérite. L'hommage rendu à un simple citoyen avait quelque chose de touchant qui excitait une vive sympathie dans le peuple; car il n'est pas de profession, quelque obscure qu'elle soit, d'où il ne soit permis de s'élancer pour se faire un nom dans les arts où il n'y a d'autre aristocratie que celle du talent, et où, au contraire, une humble naissance est souvent un titre de gloire. Il me semble, en effet, qu'Haydn, que Boïeldieu, admis dans l'intimité et traités avec déférence par des têtes couronnées, devaient se dire avec orgueil : Mon père n'était qu'un pauvre charron de village, ma mère tenait une petite boutique de mercerie à Rouen. Les Rouennais ont parfaitement compris que ces honneurs rendus à leur illustre concitoyen les honoraient eux-mêmes. Cela atteste un grand progrès : la meilleure réponse à faire à ceux qui prétendent que le commerce et les arts sont incompatibles est l'exemple d'une ville toute commerçante sentant si bien l'illustration que fait rejaillir sur elle le grand musicien qui est né dans ses murs.

Une chapelle ardente était élevée sous le péristile de l'hôtel-de-ville. Le cœur de Boïeldieu était déposé sur un riche catafalque. A dix heures et demie précises le cortége se mit en marche pour la cathédrale. Les brancards du catafalque étaient portés par MM. Amédée Méreaux, Fournier, (ami de Boïeldieu), Andrieu, premier ténor du théâtre de Rouen, et Nicolo Isouard, frère du célèbre compositeur de ce nom, et aussi artiste du théâtre de Rouen. Les coins du drap étaient portés par MM. Henri Barbet, membre de la chambre des députés et maire de Rouen, Dibbon, Thomas, président de la Société libre d'émulation, Duputel, président de l'académie de Rouen, et MM. Zimmerman, Martin, Sewrin et A. Adam, tous quatre invités par la ville de Rouen à assister à cette pieuse cérémonie. Pendant le traget de l'hôtel de ville à la cathédrale, la musique de la ligne et de la garde nationale exécutait des symphonies appropriées à la circonstance. A l'entrée de l'église, l'orchestre fit entendre une marche funèbre de M. Berton, et la marche de Beethoven connue sous le nom de *marche pour la mort d'un héros*. Vint ensuite l'admirable messe de Chérubini, fort convenablement exécutée par les amateurs et les artistes de la ville réunis; puis l'air des *Chevaliers de la Fidélité*, arrangé en trio avec des paroles latines par M. Panseron. La décoration intérieure de la cathédrale était la même que celle de l'église de Saint-Denis aux obsèques de Louis XVIII. Toutes les tentures avaient été prêtées par l'administration des Menus-Plaisirs. Cette belle église gothique offrait un coup-d'œil magnifique. Honneur au clergé de Rouen, qui a mis tant de bonne volonté dans cette circonstance qu'on en avait eu à déplorer de mauvaise à Paris; tous les archevêques ne se ressemblent pas, grâce au ciel, et il en est qui savent apprécier la reconnaissance et le génie. Dans le long trajet qui sépare l'église du cimetière monumental, on dut passer par le théâtre. Là était le buste de Boïeldieu couronné de cyprès; M. Salomé, directeur du théâtre, re-

mit entre les mains d'un des commissaires le dernier ouvrage de Boïeldieu, la partition des *Deux-Nuits*, dédiée à la ville de Rouen, pour être portée devant le catafalque. Alors se déployèrent huit grandes bannières noires où étaient écrits en lettres d'argent les titres des principaux opéras de Boïeldieu. Ces bannières prirent place dans le cortége. En ce moment, la musique commença à faire entendre des airs de Boïeldieu. Par un hazard remarquable ; le premier qu'on exécuta fut l'air : *Tournez fuseaux légers* de la *Dame-Blanche*, le même qu'on entendit à Paris au cimetière du Père-Lachaise, au moment où le cercueil descendait dans la tombe ; et cette circonstance produisit une vive émotion sur ceux qui avaient assisté à la première cérémonie.

Il est bien d'observer ici la parfaite convenance qui se fit remarquer dans les moindres détails de ce qu'on fit à Rouen pour honorer la mémoire de Boïeldieu. Si quelquefois on a l'occasion de blâmer l'intolérance sacerdotale, il n'est pas moins juste de convenir qu'il est des croyances et même des préjugés qu'il faut savoir respecter. Ainsi, tout ce qui pouvait se rattacher au souvenir du théâtre fut éloigné avec soin tant que durèrent les cérémonies de l'église, et ce n'est qu'au sortir de la cathédrale, qu'eurent lieu et la remise de la partition, et le déploiement des bannières, et l'exécution des airs d'operas. Cette preuve de tact et de goût fut parfaitement sentie. Le cortége prit alors l'apparence d'une marche triomphale : c'est ainsi qu'il passa devant la promenade qu'on vient de décorer du nom de cours Boïeldieu, puis devant la modeste maison où s'écoula l'enfance de notre célèbre compositeur. Un spectacle imposant se déploya à l'arrivée au cimetière monumental. Toutes les hauteurs environnantes étaient couvertes d'une immense population accourue de dix lieues à la ronde. Cette foule bigarée formait un contraste magique avec le cortége noir et silencieux qui se déployait à ses regards étonnés ; joignez à cela un temps magnifique, une des plus belles vues qui existent au monde, Rouen à nos pieds avec ses maisons noires et antiques, et les tours et les flèches orgueilleuses de ses églises, la Seine, serpentant à travers les admirables campagnes qu'elle féconde, un tel tableau devait survivre à cette solennité. M. H. Barbet commanda sur-le-champ à M. Bellangé, qui assistait à la cérémonie, de reproduire cet effet unique sur la toile, l'assurant qu'il achèterait le tableau pour son compte si la ville n'en faisait pas l'acquisition.

Au cimetière, plusieurs discours furent prononcés, et on chanta un trio sans accompagnement dont les paroles et la musique avaient été composés exprès par M. Berton. Ce morceau, très-simple et d'une mélodie pure, fut parfaitement exécuté par trois amateurs dont je regrette de ne pouvoir citer les noms, et produisit beaucoup d'effet ; il est digne, et de celui qui l'a composé, et de celui à qui il s'adresse : ce sont bien les adieux de Berton à Boïeldieu.

Là devait se terminer la cérémonie ; mais un incident vint encore la prolonger, et y jeter un nouvel intérêt. Le peuple qui remplissait le cimetière voulut voir le cœur de Boïeldieu, et ne se contenta pas qu'un des commissaires le lui montrât élevé dans ses mains ; il fallut qu'il redescendît tout le champ du repos, montrant à la foule empressée ce dernier reste d'un grand homme. C'était un noble et touchant spectacle que celui de cette immense population se découvrant avec respect devant cette triste relique ; il fallait voir des hommes presque déguenillés se disant entre eux : « C'était l'auteur de la *Dame-Blanche !!* » Et ces vieillards s'approchant pour lire les mots gravés sur la boîte d'argent, s'écriant avec orgueil : « Né à Rouen ! » Puis se disant entre eux : « C'était cependant ce petit Boïel qui était si gentil, que nous avons vu si enfant ! Qui nous aurait dit qu'il dût finir avant nous ? » — puis petit à petit la foule s'écoula silencieuse et recueillie, sans le moindre désordre, et ne se doutant pas du sublime exemple qu'elle venait de donner par cet hommage éclatant à un artiste.

Nous serions injustes si nous ne rendions pas toute la justice qu'ils méritent à ceux qui ont dirigé cette belle cérémonie. M. Henri Barbet a le premier droit à nos remercimens. Il est impossible de mettre plus de grace et d'aménité que n'en a employé ce fonctionnaire envers tous les artistes qui se sont prêtés à cette entreprise. MM. Amédée Méreaux et Gaugain ont déployé un zèle inimaginable pour amener un résultat dont les personnes seules qui ont assisté à cette magnifique cérémonie peuvent se faire idée.

Si les Rouennais sont fiers de compter Boïeldieu au nombre de leurs compatriotes, il n'est pas maintenant un artiste qui ne s'honorerait d'avoir reçu le jour dans une cité qui sait ainsi apprécier le vrai mérite.

Adolphe Adam.

Iphigénie en Tauride.

1er acte. — 3me article.

« O songe affreux ! nuit effroyable !
» O douleur ! ô mortel effroi !
» Ton courroux est-il implacable ?
» Entends nos cris, ô ciel ! apaise-toi.

Ce chœur est d'un beau caractère dans son audacieuse simplicité. Il est en effet sans mélodie et sans des-

sins d'accompagnement. Gluck s'est borné à des accords plaqués dans les voix et dans l'orchestre, se contentant, pour le rhythme de suivre celui que la meilleure diction des paroles indiquait. Il présente aussi une singularité que les *professeurs* nommeront, comme toujours, une extravagance, il commence en *mi* mineur, et finit en *la*. Ceci *n'est pas permis*..

Le récitatif qui suit est énormément trop long ; d'ailleurs le mode d'accompagnement adopté par l'auteur contribue à en augmenter la monotonie. Ce sont des tenues à quatre parties dans les instrumens à cordes. Il faut avouer qu'on ne pourrait guère imaginer quelque chose de plus désavantageux pour le chanteur et de plus fatiguant pour l'auditeur. Cette harmonie stagnante finit au bout de fort peu de temps par faire naître un besoin de sommeil presque irrésistible. C'est cependant ainsi que Gluck accompagne tous les *récitatifs ordinaires* : il ne quitte les tenues que lorsque la scène s'anime et que le dialogue prend assez d'intérêt pour se rapprocher du *récitatif obligé*. Nous avons vu plus haut comment il sait alors faire perler l'orchestre. Enfin vient le premier air : « O toi qui prolongeas nos jours, » c'est bien beau, bien noble, bien pénétrant. L'accord de quarte augmentée, placé sur le mot : *je t'implore*, est d'un sens dramatique profond : il s'agit de faire sentir qu'Iphigénie demande la mort comme l'unique faveur qu'elle puisse désormais espérer ; cette nuance ne pouvait échapper à un homme comme Gluck, et il a su la faire ressortir avec son habileté ordinaire. Le reste de la phrase est magnifique, c'est la douleur antique dans toute sa majestueuse beauté. La seconde partie de l'air tourne un peu au récitatif, l'accompagnement en est assez ordinaire ; on remarque seulement une gradation bien sentie sur les deux derniers vers :

« J'ai vu s'élever contre moi
» Les dieux, ma patrie et mon père. »

La voix jusqu'au mot *patrie*, observe un crescendo, et retombe tout-à-coup comme étouffée par les larmes sur les mots « et mon père. » La cadence se fait en ut dièze mineur, donnant ainsi tout l'avantage possible au retour du thème primitif qui est en la.

Après un second chœur de prêtresses, écrit seulement à deux parties, comme le premier, mais accompagné par des accords soutenus d'instrumens à vent, au milieu desquels se font remarquer les gémissemens des bassons, la scène change et s'anime enfin d'une vie nouvelle. Le farouche roi de la Tauride, Thoas, vient consulter Iphigénie sur les moyens de la délivrer des terreurs qui l'obsèdent. Ce rôle comme tous ceux que Gluck a écrits pour la voix de basse, est à peu près inexécutable aujourd'hui. Il roule constamment dans les cordes hautes, ut dièze, ré, mi, fa dièze, et même sol; or, ces deux dernières notes n'existent réellement pas dans l'étendue naturelle de la basse. On justifie mal le compositeur en disant que le diapason de son temps était d'un ton plus bas que le nôtre ; cette raison n'empêche pas que tout ne soit encore trop haut pour pouvoir être chanté par une voix ordinaire. Le diapason était plus bas, soit, mais tout ce que vous y gagnez, c'est que les *sol* deviennent des fa, et les fa dièzes des mi.

Il est plus probable que Gleck n'a écrit ainsi que pour obtenir ces sons forcés de basse, qui ont, lorsque le chanteur peut les donner avec adresse, un caractère de férocité tous particulier. Ce timbre âpre et rude est très-avantageux dans certains cas; on conçoit que le compositeur se soit laissé entraîner à en tirer parti. Mais de là, sont venus les cris qui pendant si long-temps ont rendu ridicule certaine partie de l'exécution vocale à l'Opéra: de là, résultait également un autre inconvénient, c'est que les chanteurs n'exerçaient leur voix que depuis le médium jusqu'aux notes élevées, perdaient ainsi à la longue tous leurs sons graves, et devenaient incapables de chanter un air écrit pour le véritable diapason de la basse, quand l'occasion s'en présentait. L'air de Thoas, dont nous allons nous occuper, est remarquable sous rapport. La voix ne parcourt que l'étendue d'une dixième diminuée, depuis le mi dièze du médium, jusqu'au sol naturel haut; de telle sorte qu'une vraie basse pourrait le chanter d'un bout à l'autre à l'octave inférieure avec infiniment moins de difficulté que tel qu'il est écrit.

La suite au prochain numéro.

Revue Critique.

Vingt-cinq Caprices pour le piano, composés par M. Bertini jeune. Op. 94.

Cet ouvrage, complément des études caractéristiques du même auteur, sera publié en six livraisons de vingt à vingt-cinq planches au prix de 2 fr. 50 c. la livraison, etc., etc.

Voici un titre qui captive notre attention, en ce qu'il nous annonce d'un côté une œuvre d'art, et de l'autre une marchandise. Nous regrettons d'être forcés d'avouer que cette double recherche est loin de nous avoir conduits aux résultats les plus satisfaisans ; une chose tout au moins nous paraît certaine, c'est que M. Bertini est un peu plus fort en arithmétique qu'en logique, mais qu'à tout prendre il n'est bien avancé dans aucune de ces deux branches de la science. Nous expliquons notre pensée.

M. Bertini donne le nom de Caprices à la composition qui

nous occupe. Musicalement parlant, un Caprice, tout le monde le sait, est un morceau qui, par la forme comme par le fond, se distingue des créations musicales ordinaires et régulières; une composition dans laquelle la gaieté montée jusqu'à l'ivresse se change soudain en chagrin ou en humeur fantasque; où une tendre et rêveuse mélancolie fait place tout à coup à des idées terribles et heurtées; une composition enfin où aucune situation de l'âme ne parvient à se développer libre et complète, mais où les nuances les plus opposées et les plus contraires se combattent mutuellement pour se faire place tour à tour. Un tel morceau devra donc se distinguer aussi par un changement fréquent des formes extérieures, que ces changemens portent soit sur la mélodie ou l'harmonie, soit sur le rythme, soit enfin sur le mouvement; ceci est une vérité incontestable, s'il est bien prouvé que, pour parvenir à une expression variée, il faut avant tout varier les moyens d'expression.

Or, dans toute l'œuvre de M. Bertini, nous rencontrons toujours et partout un ordre tellement constant, tellement immuable dans les formes extérieures, soit de mélodie ou d'harmonie, soit de rhythme, soit de mouvement, et il en résulte une telle uniformité, ou plutôt une telle unité de tons dans l'expression, que, pour une semblable composition, le titre de Caprice est celui qui peut le moins convenir. En outre comment de véritables caprices pourraient-ils servir de complément à des études caractéristiques? c'est ce qui est pour nous chose tout-à-fait incompréhensible. C'est ici que la logique de M. Bertini nous paraît singulièrement en défaut. Le côté caractéristique d'une œuvre de l'art nous paraît résider avant tout dans le développement complet et détaillé d'une idée importante ou dans la peinture exacte d'une situation de l'âme, de telle sorte que l'ensemble général et ses parties les plus minimes soient empreints d'un cachet particulier qu'on ne puisse méconnaître, de manière enfin à ce que le tout soit dans un rapport parfait avec les moindres détails. Maintenant, ces qualités, comment les rendre compatibles avec la nature si libre, si indépendante, si variée du caprice? c'est là ce que nous ne pouvons concevoir. Et en outre, ces prétendus Caprices, qui, nous le dirons en passant, sont d'une assez médiocre difficulté, comment peuvent-ils servir de complément aux études caractéristiques, ouvrage presque constamment remarquable, par des difficultés beaucoup plus importantes et par une conception bien autrement élevée? Quant à ce qui touche le talent d'arithméticien que nous nous plaisons à reconnaître en M. Bertini, nous dirons seulement que, d'après son titre, nous ne croyons pas sa méthode désavantageuse puisqu'il a trouvé de vendre pour un prix très-modique (2 fr. 50 c.) vingt ou vingt-cinq pages de musique, sans cependant donner aux acheteurs une plus grande quantité de marchandise que ne le comporte la modicité du prix. Avec une légère addition des signes usités de répétition, en supprimant presque toutes les terminaisons trop longues ou trop fastidieuses, et en retranchant un peu du luxe de l'impression, les vingt ou vingt-cinq pages eussent pu fort aisément être réduites à dix ou douze, et l'ensemble de l'œuvre y eût gagné d'être débarrassé d'une foule de longueurs fort ennuyeuses. Reste une autre question, celle de savoir s'il est avantageux pour l'art en général de réduire à presque rien le prix des œuvres musicales. Nous n'entreprendrons pas aujourd'hui de la résoudre. Nous serions charmés que M. Bertini, qui, comme artiste, a fait le premier pas dans cette carrière, daignât expliquer publiquement, pour l'instruction et l'exemple des autres, ses idées, qu'avant tout nous ne pouvons nous empêcher de regarder comme quelque peu incompréhensible.

Nous nous empressons maintenant de donner à nos lecteurs quelques détails plus précis sur cette œuvre en elle-même. La première livraison contient quatre Caprices, dont trois sont écrits en 3/8 et un en 12/8. Le mouvement de la valse est donc celui qui domine. Considérés comme valses, ces caprices sont réellement fort jolis, fort animés et surtout très-dansants, et en dépit de plusieurs traits des plus vulgaires, il se trouve quelques pensées nouvelles remarquables par l'invention, principalement pages 2 et 3, les deux dernières et les deux premières lignes; page 7, lignes 4, 5, 6; page 16 toute entière Mais pour tout ce qui est grace, expression vive et passionnée, ou autres qualités analogues, on n'en trouve nulle trace dans cette livraison. Les quatre numéros de la deuxième livraison se recommandent par une plus grande variété de rhythme, et par plus de grandeur dans la disposition générale. Le premier mouvement du cinquième numéro est celui qui nous a particulièrement plu. C'est un morceau plein d'intérêt pour la forme et pour le fond. Nous sommes moins satisfaits du deuxième mouvement, qui, dans sa constante uniformité, n'offre rien de nouveau ni d'agréable, et qui n'est en aucun rapport avec la pensée principale. Le sixième Caprice n'est encore qu'une valse assez heureuse, de même que le numéro 8, en observant toutefois que la forme principale des deux morceaux, quoique conservée d'un bout à l'autre avec beaucoup d'habileté, ne présente cependant rien de gracieux ni d'original. Nous sommes plus contents du numéro 7 sous le double rapport du travail et de l'invention. Nous distinguerons sous les mêmes points de vue le numéro 9, qui ne manque pas d'une vive expression caractéristique, bien qu'on puisse lui reprocher de l'uniformité ainsi qu'une certaine absence de grace et de légèreté. Le numéro 10 est encore un autre exercice en forme de valse. La basse, quelque peu triviale, est traitée avec un certain art, mais la même figure est conservée d'un bout à l'autre du morceau, c'est-à-dire pendant six pages, de sorte qu'elle finit par être des plus fatigantes pour l'oreille. Le numéro 11 ne manque pas d'originalité, et il est souvent bien travaillé; mais ici encore on trouve une basse trop raide; tandis que le chant de la droite est loin d'avoir assez d'importance pour faire disparaître l'uniformité de la basse. Le douzième Caprice forme un fort joli scherzo, et peut être considéré comme un gracieux complément à l'ensemble de l'œuvre. Maintenant, s'il nous faut résumer notre opinion sur cette publication de M. Bertini, nous le ferons ainsi qu'il suit : M. Bertini vient de prouver encore une fois qu'il veut et qu'il peut faire mieux que la foule des compositeurs; c'est un homme qui écrit avec habileté pour le piano, qui sait au mieux relever la valeur de ses pensées musicales par toutes ressources possibles, et qui sait surtout produire des effets neufs et remarquables par d'ingénieuses combinaisons du rhythme. Mais ses idées comme ses images manquent de ce feu sacré et de cette fraîcheur poétique qui vont droit à l'ame. Ses œuvres ne peuvent ni toucher ni animer, et c'est grand dommage, car ce sont là de ces qualités qui ne s'acquièrent pas, la nature seule peut les donner, et elle ne peut faire à un artiste aucun don plus riche ou plus précieux.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, à l'Opéra, la 116e représentation de *Robert-le-Diable*. M. Véron a préparé une petite place dans son énorme coffre-fort pour recevoir 10,000 francs.

*** Mardi prochain, 25 novembre, l'Opéra-Italien donnera un opéra nouveau, *Ernani*, expressément écrit pour ce théâtre par M. Gabussi, jeune compositeur connu dans le monde fashionable par des duos italiens que les salons de Paris ont applaudis l'hiver dernier.

*** On annonce pour la semaine prochaine à l'Opéra-Comique la première représentation de *la Sentinelle perdue*. Le même jour, mademoiselle Annette Lebrun débutera dans le rôle de madame de Melval, des *Voitures versées*.

*** Pas de belle fête sans *Robert-le-Diable;* c'est partout comme à Paris. Pour célébrer l'arrivée de l'empereur de Russie à Berlin on a donné au grand Opéra le chef-d'œuvre de Meyerbeer, il est inutile de dire que la représentation a été des plus brillantes, et que l'ouvrage a obtenu un succès d'enthousiasme.

*** Aujourd'hui dimanche, au Conservatoire, concert de M. Berlioz. Toutes les notabilités musicales se trouveront dans la salle pour juger les nouvelles compositions de M. Berlioz.

*** Les cours de M. Stœpel, rue Monsigny, nº 6, sont fort suivis cette année. Il est curieux de voir des enfans de six à douze ans exécuter sur douze pianos des ouvertures, avec verve et goût. Les progrès des élèves de ce professeur sont remarquables, et nous ne saurions assez recommander cette utile institution aux parens qui veulent faire de leurs enfans de bons musiciens.

*** On a exécuté cette semaine, dans les salons Laffitte et aux concerts Musard, une ouverture composée des principaux motifs de *Robert-le-Diable*. Cet ouvrage n'a pas produit d'effet rue Laffitte, et a obtenu un succès d'enthousiasme aux concerts Musard. Nous ne pouvons en accuser l'orchestre de ce premier établissement. Il est composé de jeunes gens de beaucoup de talent. La faute en est à M. Mohr, excellente clarinette, mais très-mauvais chef d'orchestre, et qui devrait céder cette place à un artiste plus expérimenté.

*** L'Athénée musical va reprendre le cours de ses concerts: l'orchestre sera dirigé par M. Grasset. Le président de cette société est M. Onslow, que nous regrettons de ne pas voir à Paris. L'Institut a déjà marqué sa place.

*** Pour le carnaval prochain, on a engagé MM. Schoberlechner, Bonfiglii (tenor), Ronconi. On donnera *Anna Bolena* et un opéra nouveau de Mercadante.

*** *Zampa*, de Hérold, a été représenté à Turin, au théâtre Carignan, par Ronconi (bariton), Basadonna (tenor), madame Roser Balfe (soprano). Cet ouvrage a obtenu un grand succès malgré la faiblesse extrême des chanteurs qui tous, à l'exception de Ronconi, ont fait *fiasco*. — *La Parisina*, de Donizetti, a été représentée au même théâtre. Ce n'est pas un grand ouvrage; mais avec une meilleure exécution cet ouvrage aurait pu se soutenir pendant quelque temps, car il contient plusieurs petits morceaux bien calculés pour le succès.

*** M. Hauman, violoniste belge, qui s'est déjà fait entendre à Paris, donne en ce moment des concerts très-suivis au grand théâtre de Lyon.

*** On a représenté ces jours passés à Strasbourg un opéra-comique dont la musique est du chef d'orchestre, nommé M. Jupin. Nous applaudissons à cette émancipation de l'art dans les provinces.

*** Nous sommes heureux d'annoncer que la direction des beaux arts, en reconnaissance des importans services rendus aux études musicales par M. Choron, vient d'accorder à sa veuve une pension de 1,200 francs. M. et madame Nicou Choron s'occupent très-activement de l'ouverture des cours lyriques qu'ils ont annonçés. Elle n'est retardée que par les distributions du local. La classe peu fortunée sera admise à ces cours, comme elle l'était au Conservatoire de la rue de Vaugirard, ressource précieuse pour nos artisans, parmi lesquels se manifeste quelquefois de grandes dispositions pour le chant, sans qu'elles puissent être cultivées. Ainsi le zèle généreux de M. Choron semble s'être transmis à ses enfans, dont la première ambition est de soutenir dignement la célébrité de son nom, seul héritage qu'il leur ait légué; espérons que l'autorité supérieure se décidera enfin à encourager ces deux entreprises si utiles pour la propogation de la musique dans la capitale.

*** Le grand duo de Beethoven, pour piano et violon, dédié à Kreutzer, que MM. List et Urhan devaient exécuter pendant une messe basse à l'église Saint-Vincent de Paul, hier samedi jour de la sainte Cécile, ne sera exécuté que lundi 24, à onze heures. Les répétitions du concert de M. Berlioz ayant empêché ces messieurs de pouvoir être libre à cette heure.

*** On a représenté le 12 novembre, à Toulouse, *Axel*, opéra-comique en un acte, dont la musique est l'œuvre d'un de nos jeunes compatriotes, M. Justin Cassaux. Malgré un poème absurde (c'est une épisode de la guerre de trente ans), dépourvu de toute situation dramatique, malgré des longueurs et des défauts dans la musique, qui décèlent les débuts d'un jeune homme, et par conséquent l'inexpérience de la scène, l'ouvrage a obtenu un plein succès.

Musique nouvelle,

Publiée par Maurice Schlesinger.

Ouvrages pour le piano composés par

FRÉDÉRIC CHOPIN.

— Op. 2. La Ci Darem la Mano, de don Juan, varié pour le piano. 7 fr. 50 c.
Avec accompagnement d'orchestre. 15 fr.
— Op. 6. Cinq Mazurkas, danses polonaises. 5 fr.
— Op. 7. Quatre *idem.* *idem.* 5 fr.
— Op. 8. Premier trio pour piano, violon et violoncelle. 12 fr.
— Op. 9. Trois nocturnes. 6 fr.
— Op. 10. Douze grandes études. 18 fr.
— Op. 11. Premier concerto pour piano seul. 12 fr.
idem. avec accompagnement d'orchestre. 24 fr.
— Op. 12. Variations brillantes sur le rondo favori : Je vends des scapulaires, de Ludovic. 6. fr.
— Op. 13. Fantaisie sur des airs nationaux polonais pour piano seul. 7 fr. 50 c.
Avec accompagnement d'orchestre. 15 fr.
— Op. 14. Krakowiak. Grande ronde de concert pour piano seul. 7 fr. 50 c.
Avec accompagnement d'orchestre. 15 fr.
— Op. 15. Trois nocturnes. 6 fr.
— Op. 16. Grand rondo, pour piano seul. 7 fr. 50 c.
— Op. 17. Quatre mazurkas *idem.* 6 fr.
— Op. 18. Grande valse brillante *idem.* 6 fr.

Publiée par Delahaute.

F. Hunten. Op. 63. Premier quadrille varié pour le piano. 7 50
Osborne. Op. 13. Variations sur la valse du comte de Gallemberg. 6 »
Lebel. Souvenirs de don Juan, en deux livraison. Chaque. 5 »
F. Hiller. Op. 14. Trois caprices. Chaque. 5 »
T. Labarre. Op. 67. Trois duos sur la Révolte au Sérail, pour harpe et piano. Nº 1, l'Alhambra; Nº 2, le Bain; Nº 3, le Camp. Chaque. 7 50
— Op. 69. Duo pour harpe et piano sur l'Aspirant de Marine. 7 50
— Op. 68. Fantaisie sur l'Aspirant de Marine, pour la harpe. 6 »

Ci-joint un supplément contenant :

Siciliana, composée et dédiée à Rubini, par Giulio Alary.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER

Paris. — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, nº 16.

GAZETTE MUSICALE DE PARIS. 1.ere année 23 novembre 1834.

SICILIANA.

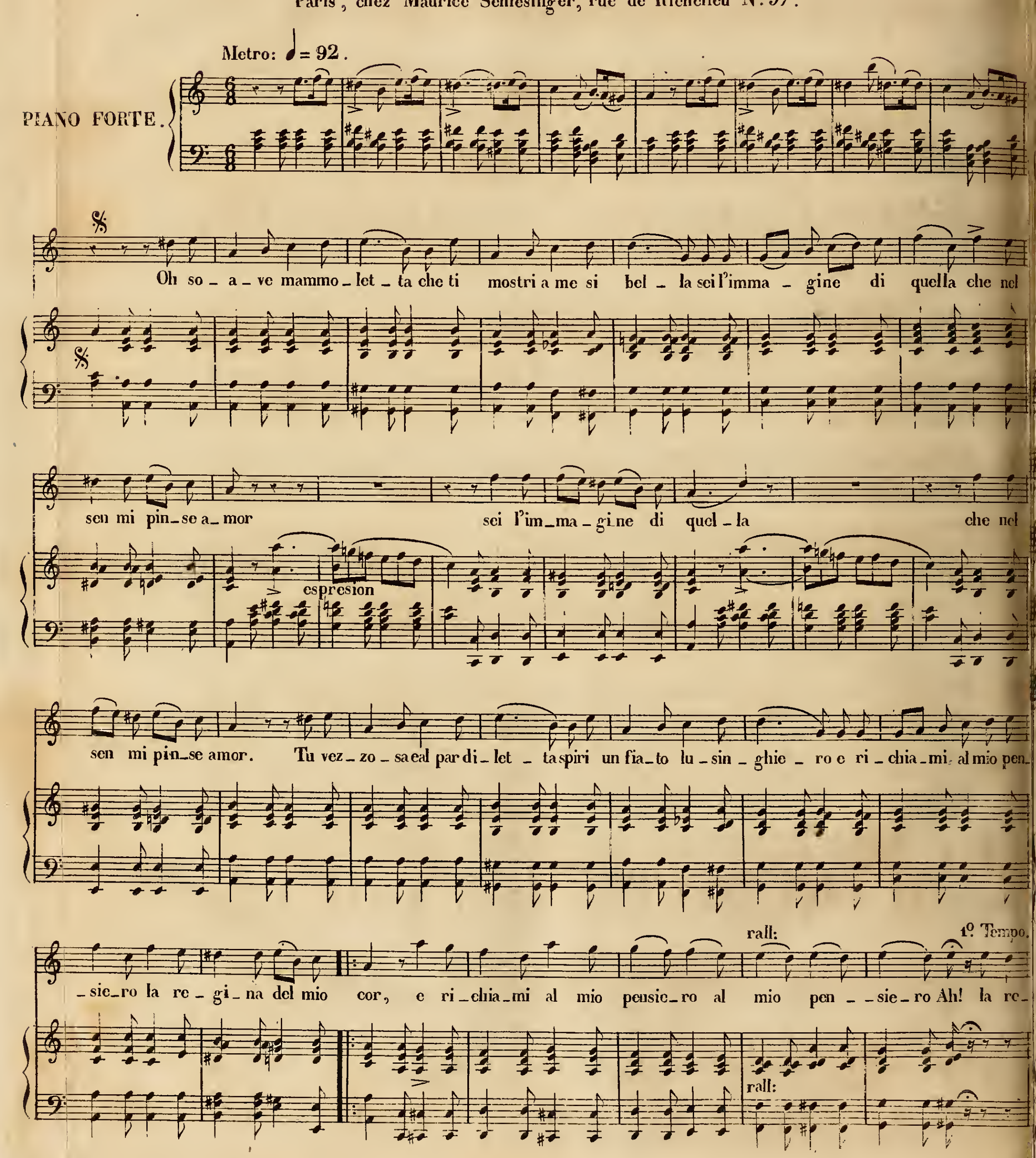
Composta e dedicata all'Esimio Rubini.

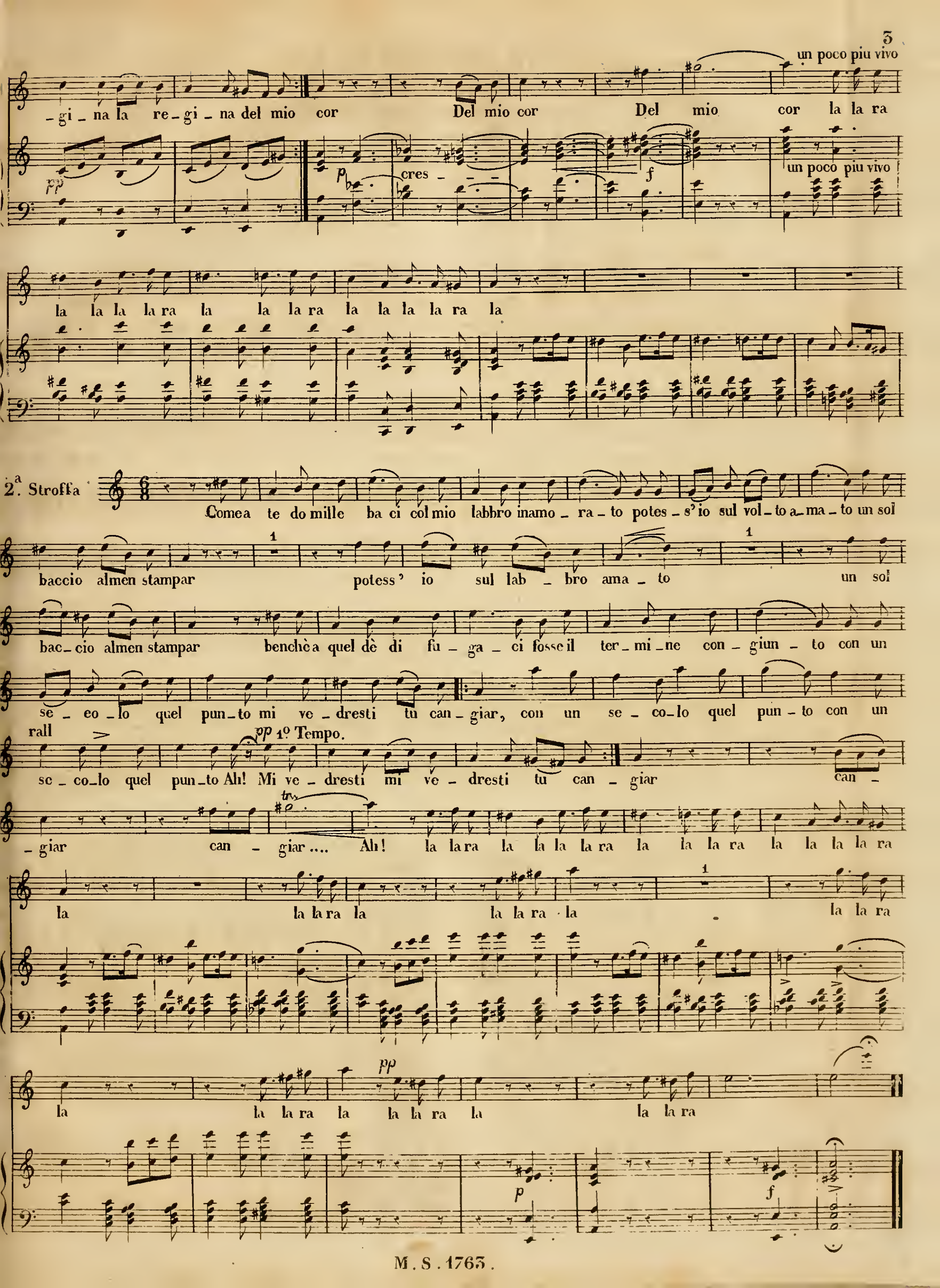
Dal suo amico

Giulio Alary.

Prix: 2.f

Paris, chez Maurice Schlesinger, rue de Richelieu N.o 97.




un poco piu vivo
_gi _ na la re _ gi _ na del mio cor Del mio cor Del mio cor la la ra
pp
p
cres _
f
un poco piu vivo
la la la la ra la la la ra la la la la ra la
2.a Stroffa
Come a te do mille ba ci col mio labbro inamo _ ra _ to potes _ s'io sul vol _ to a _ ma _ to un sol
baccio almen stampar potess' io sul lab _ bro ama _ to un sol
bac _ cio almen stampar benchè a quel dè di fu _ ga _ ci fosse il ter _ mi _ ne con _ giun _ to con un
se _ eo _ lo quel pun _ to mi ve _ dresti tu can _ giar, con un se _ co _ lo quel pun _ to con un
rall
pp 1º Tempo.
se _ co _ lo quel pun _ to Ah! Mi ve _ dresti mi ve _ dresti tu can _ giar can _
_ giar can _ giar.... Ah! la la ra la la la la ra la la la ra la la la la ra
la la la ra la la la ra la la la ra
la la la ra la la la ra la la la ra
pp
p
f

S

N[illegible]

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, A. GUEMER, HALÉVY (professeur de contrepoint au Conservatoire), JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

1er ANNÉE. N° 48.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 30 NOVEMBRE 1834.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, receveront le premier de chaque mois un morceau de musique de piano.
Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

STANCES

PRONONCÉES AU CERCLE DES BEAUX-ARTS, A MARSEILLE, A L'OCCASION DE LA FÊTE FUNÈBRE EN HONNEUR DE **BOIELDIEU**,

PAR MÉRY.

Novembre!... Triste mois, où les morts ont leur fête!
Où l'automne flétrit l'artiste et le poète,
Comme l'herbe du champ, le pampre des raisins,
Et les jette glacés sous les cyprès voisins!
C'est le mois où l'on meurt, lorsqu'on reçut dans l'ame
Le rayon des beaux-arts, cette homicide flamme
Qui dévore l'artiste et ne pardonne pas,
Et s'éteint avec lui le jour de son trépas.
Tant que l'été rayonne, une vive lumière
Semble rendre l'artiste à sa vigueur première,
Et quand la feuille roule au vent froid de l'hiver,
Il meurt, et Dieu le livre à l'insulte du ver!

Maintenant usez-vous à créer des merveilles;
Desséchez votre joue au flambeau de vos veilles;
Étreignez les beaux-arts dans vos bras amoureux;
Même avant d'en jouir vous périrez sur eux;
Car vous n'aurez jamais, sous de verdoyans dômes,
Cette belle vieillesse accordée à tant d'hommes,
Ces vieux ans où l'on meurt au comble de ses vœux
Entouré, comme un roi, d'enfans et de neveux.

Et nous qui survivons, depuis bien des années,
A tant de noms éteins, tant de gloires fanées,
Oracles que le monde écoutait à genoux,
Avant le terme écrit tous tombés devant nous,
Nous laisserions passer leur convoi funéraire
Sans murmurer un mot de plainte ou de prière,
Sans élever la voix contre la voix du sort,
Et demander raison à l'immortelle mort?
Non! chez nous les beaux-arts ont planté leur bannière;
A l'artiste tombé de sa couche dernière
Nous porterons en chœur, autour de son cercueil,
Un consolant tribut d'harmonie et de deuil;
Et puis, qui les connaît les secrets du grand terme?
Qui sait si l'âme fuit à l'heure où l'œil se ferme?
Si les ombres des morts, pour charmer leurs douleurs,
Ne planent pas sur ceux qui leur donnent des pleurs?
Qui sait si ce soir même, au milieu du silence,
Lorsque vers Boïeldieu sa musique s'élance,
Oui, qui sait s'il n'est point arrivé sur nos pas
Un auditeur de plus que nous ne voyons pas?
Ah! nous ignorons tout! Dans le doute où nous sommes,
Le certain c'est qu'il faut honorer les grands hommes;
Soit que l'ombre arrivée à son céleste port
Prête, en riant, l'oreille aux hymnes de sa mort,
Soit qu'un dernier hommage offert aux nobles ames
Dans quelque artiste enfant rallume d'autres flammes,
Et qu'une seule larme au génie expirant
Lui donne un successeur que le destin nous rend.
Ici, surtout ici, dans la ville où l'on chante,
Où l'art est honoré d'une faveur touchante,
Où la vive jeunesse attise de sa main
Le foyer allumé sur un autel germain;
Où l'on a tout compris, depuis la barcarolle
Que chante le pêcheur dans un facile rôle,
Jusqu'à l'immense abîme, où Beethoven-le-Grand
Fait couler à pleins bords son lyrique torrent:
Oui, c'est ici, surtout, que des hommages tristes
Doivent environner la tombe des artistes!
Car sous notre beau ciel, où rien n'est engourdi,

Toute corde s'échauffe aux rayons du midi;
Car le jour n'est pas loin, quoique l'heure soit lente,
Où l'art fécondera notre terre brûlante,
Où Marseille verra de glorieux enfans
Pour remplacer les morts se lever triomphans;
Où portant avec eux, pour enseigne complète,
La plume, le burin, la lyre, la palette,
Un nouveau bataillon de Marseillais épars
Ira faire à Paris le DIX AOUT des beaux arts!

Les beaux-arts sont à vous! Triste ou joyeuse fête,
Son archet à la main, Marseille est toujours prête :
Elle ouvre son église aux funèbres convois;
Elle a fendu sa voûte avec quatre cents voix (1);
Son puissant *requiem*, le jour qu'elle l'entonne,
On croit que le Ciel s'ouvre et que la foudre tonne;
Le formidable chœur sort des rangs épaissis
Si grand, que Dieu l'entend sur la nuée assis :
Au sentier des beaux-arts sa bannière guidée
Toujours marche en avant vers quelque noble idée :
Boïeldieu mort, voilà nos orchestres en deuil
Réunis, et de loin saluant son cercueil :
Quel *Requiem* faut-il à la douleur publique?
Cette enceinte aussitôt devient la basilique
Où la corde et l'airain vous prêtant leur appui
Seconderont des chants qui nous parlent de lui.
Le programme du soir, c'est l'histoire suivie
En heureux échelons marqués dans notre vie;
Il n'est pas un seul air qui ne rappelle à tous
D'harmonieux instans et des plaisirs bien doux;
Soit que nous retrouvions nos plus fraîches années
Aux notes que le temps n'a point encor fanées,
Au chant de Zoraïme, à l'orchestre riant
Arrivé de Bagdad, la cité d'Orient;
Soit que nous remontions à notre plus bel âge
En écoutant, ce soir, la *Fête du Village;*
Ou qu'un doux souvenir bien plus récent encor
Nous ramène en Écosse, au son joyeux du cor,
Avec la *Dame Blanche*, au pied de la tourelle
D'où Boïeldieu jeta tant de grâces sur elle :
Mélodieux tribut que l'on paie aujourd'hui
Au grand homme qui meurt, en l'empruntant à lui;
Car c'est avec ces airs de gracieux mélange
Que l'orchestre français entonne sa louange;
C'est ainsi qu'on répond à son funèbre adieu :
Voilà le *Requiem* digne de Boïeldieu!

MÉRY.

(1) Allusion au Requiem de Cherubini, exécuté à Marseille, en mémoire de Beethoven.

DES SOCIÉTÉS PHILHARMONIQUES

DANS LE MIDI DE LA FRANCE.

Toute pensée qui tend à resserrer les liens sociaux parmi les hommes, alors même qu'elle n'a pas une utilité directe et pratique, ne peut être que civilisatrice et morale. Qand la musique ne serait qu'une distraction et un plaisir, elle serait encore un élément puissant de sociabilité, par cela seul qu'elle a le privilége d'agir sur es masses, de réunir une foule d'individus dans des impressions et des sentimens communs, et de leur procurer des jouissances simultanées qui ne manquent pas, après tout, d'un attrait intellectuel. Je ne sais si je dois à l'amour d'un art préféré une de ces illusions aussi naturelles à l'âge où je suis qu'elles sont regrettables lorsque les années et, il faut bien ajouter aussi, l'expérience, viennent à jeter leur prisme désenchanteur au-devant des choses de la vie; mais je ne pourrais m'imaginer que la mésintelligence et l'antipathie pussent se glisser jamais entre des personnes qui depuis long-temps ont l'habitude de chanter ensemble. Il y a dans la musique une telle force d'union, qu'elle polit et adoucit ce qu'il y a de rude et d'âpre à la surface de chaque individualité. Elle provoque à l'expansion et à la franche expression des sentimens spontanés, par cette sorte d'ivresse qu'elle communique aux sens et à l'ame. Si l'on me montrait un chœur ou un orchestre composé d'habiles artistes qui eussent partagé les mêmes études et les mêmes succès, s'entendant, se devinant sur un geste et un signe, par suite d'une vieille accoutumance, j'affirmerais que ces gens-là s'aiment les uns les autres d'après le seul indice de la perfection constante de leur exécution. Si, au contraire, cette exécution devenait tout d'un coup molle et négligée, si *la parfaite harmonie* cessait d'exister parmi eux, je parierais que, pour expliquer ce phénomène de solution de continuité, qui, au reste, ne saurait être que momentané, il faudrait en rechercher la cause dans un principe indépendant de ce qui tient à la science et l'habileté. Je crois que le bon et ingénieux Choron était mû par une pensée profondément sociale et de haute portée politique lorsqu'il se mettait, avec son infatigable ardeur, à la recherche d'une méthode pour former les mœurs du peuple en lui apprenant à chanter. Un peuple qui chante est un peuple content, et par conséquent un peuple moral. Je crois également, avec Hector Berlioz, que la meilleure manière d'entretenir la discipline parmi les soldats, d'en faire des êtres humains et réguliers, en les sauvant de l'oisiveté et de la débauche, serait de les rendre musiciens au moyen d'un enseignement collectif. Depuis quelque temps on parle beaucoup du progrès musical qui s'est fait parmi nous. Les artistes étrangers de distinction qui arrivent chaque année à Paris sont forcés de le reconnaître, en même temps qu'ils y contribuent. Soyez sûr que ce progrès correspond aux progrès de l'esprit public, et ce double mouvement, éminemment social en ce qu'il est à la fois moral et artistique, nos provinces méridionales viennent d'en constater l'universalité, en établissant en certaines

villes des Comités d'art et des Sociétés philharmoniques.

Les amis des arts doivent fonder de grandes espérances sur ces Sociétés, non pas tant à cause des ressources que présente le pays où elles se sont formées (elles y sont plus bornées peut-être qu'ailleurs), mais à cause de ce sentiment vif et pénétrant, de ce goût intelligent et de cet enthousiasme natif et sincère qui distingue la population. A cet égard, il importe d'autant plus de caractériser ce goût et ce sentiment de l'art, dans les pays du Nord et dans les contrées méridionales, que la meilleure méthode et les procédés les plus sûrs pour obtenir tous les résultats possibles, doivent être basés sur cette exacte notion et cette connaissance première.

A Paris, le peuple n'est pas musicien. Les musiciens se rencontrent parmi les gens lettrés, dans le nombre de ceux sur lesquels la civilisation a agi d'une influence directe. Le goût musical n'y est pas un goût naturel, mais acquis. Il ne vient pas de l'éducation, il vient de l'instruction. C'est une culture travaillée, apprêtée, factice, de serre-chaude, de luxe et de bon ton. Une dame de la Chaussée-d'Antin donne un piano et un maître de musique à sa fille, comme elle donne un tilbury à son fils, et comme elle se donne à elle-même un cachemire. L'art est une chose de mode et de vanité qui peut bien jeter son lustre sur les dehors de l'existence, mais qui ne tient par aucun lien au nœud intime de la vie. Voilà pourquoi l'examen est toujours superficiel, la critique indulgente, l'enthousiasme sans élan et réservé; c'est que chacune de ces choses est réglée par les convenances. La froideur du public parisien à l'égard d'un auteur ou d'un acteur inconnu prouve encore son inaptitude native : il attend que le mot d'ordre parte de quelque supériorité adoptée. Tout ce qu'on peut dire de ce public, c'est que, s'il est incapable le plus souvent d'apprécier les beautés d'un ordre élevé et profond, il a du moins par fois l'esprit de s'ennuyer juste.

Dans le Midi, c'est l'inverse : l'instruction et la civilisation de ce pays tuent le sentiment de l'art; le peuple seul y est musicien. La nature, qui, à Paris, n'a rien fait pour l'organisation musicale de l'homme, développe, en Provence, dans les individus, un instinct sûr, naïf et vrai, et qui se présenterait quelquefois sous la forme de talent ou de génie, si la routine, le petit esprit de système et les moyens artificiels d'instruction à l'action desquels il est soumis ne finissaient par l'éteindre, l'étouffer, ou du moins par le fausser, l'abrutir au point de le rendre monstrueux et barbare. Mais lorsque ce goût pour la musique est développé par une méthode claire, rationnelle et bien ordonnée, comme à Marseille, à Aix, et dans toutes les villes qui sont en progrès; lorsque cet enseignement est combiné de manière à féconder ce qu'il y a dans l'élève de natif, d'originel, de propre au climat, par les principes et les connaissances qu'on lui fait acquérir; alors l'étude de la musique est comme l'étude des langues pour certaines personnes; les notions des accords viennent se ranger d'elles-mêmes, comme dit Nodier, sous les perceptions du sens intelligent, en sorte qu'apprendre n'est plus que se souvenir.

J'ai déjà eu l'occasion de dire plusieurs fois que Marseille était, sous le rapport du sentiment et de l'intelligence de l'art, une ville plus avancée que Paris. Avant de revenir sur ce sujet, il faut que je me débarrasse d'une pensée qui me poursuit et m'offusque.

La langue provençale, cette langue si spirituelle, si naïve, si énergique, si imagée, aussi riche et plus flexible que le français, plus expressive et aussi harmonieuse que l'italien, cette langue dont M. Raynouard a recueilli les monumens, qu'un célèbre critique allemand, W. Schlegel, a apprise et sur laquelle il a écrit un traité, cette langue se perd de jour en jour. Il est même évident pour moi que le sentiment de cette décadence a inspiré et dirigé les travaux de ces deux savans. Une pareille langue, avec ses idiomes variés, qui lui prêtent comme autant de physionomies particulières, ne peut subsister qu'autant que les relations de ceux qui la parlent restent resserrées dans le cercle étroit du hameau, du village ou de la commune. Plus les communications se multiplient, plus elle s'efface et disparaît devant le flot de la civilisation qui lui apporte la langue nationale, laquelle tend à devenir générale dans notre patrie, comme au-dehors elle tend à devenir universelle. Il y a trente ans, le français que parlaient les gens instruits de nos contrées méridionales n'était guères que la traduction littérale du patois vulgaire; maintenant le patois des paysans adopte les tours et se plie aux inflexions de la langue française : et le poète provençal le plus distingué aujourd'hui, M. Dieouloufet, a trop d'élégance et d'apprêt dans son style pour que ses poésies, coulantes et gracieuses d'ailleurs, puissent être considérées autrement que comme du patois francisé. Hé bien, la pensée qui me préoccupe, la voici : c'est que cette langue, éminemment musicale, s'en allant, qui sait si elle n'emportera pas, à la longue, avec elle, ce goût et ce sentiment pour la musique innés chez les Provençaux, et si les bienfaits toujours croissans de la civilisation européenne, sous le point de vue artistique, pourront compenser, pour mes compatriotes, la perte qu'aura entraînée la mort de leur langue-mère?

J'avais besoin de dire cela, bien que j'espère, au fond, que mes craintes ne sont qu'imaginaires. Rien, jusqu'à

présent du moins, ne les justifie. Je crois pouvoir affirmer que le mouvement artistique qui se fait dans les têtes méridionales est plus animé que jamais. Allez à Marseille et dans les cités environnantes : là, vous entendrez le soir, la nuit même, des chœurs d'hommes à deux, à trois, à quatre parties, circulant dans les rues, se grossissant à chaque amateur qu'ils rencontrent, jusqu'à ce qu'enfin l'heure avancée force les virtuoses à se détacher les uns des autres, et à regagner chacun son logis en solo. Et ce ne sont pas là de ces désœuvrés qui sortent gris du cabaret, défaillants d'excès et de fatigue, qui hurlent et vocifèrent dans l'ivresse. Ce sont de paisibles citoyens, de joyeux ouvriers qui rentrent chez eux après la journée, le calme dans le cœur, la mélodie sur les lèvres. L'aspect seul de Marseille a quelque chose de musical. Voyez cette belle population qui s'agite et sourit, cette ville expansive qui parle et qui chante. On dirait qu'on ne pénètre dans les maisons que pour y dormir; que rien ne s'y fait en secret, que les affaires se traitent à haute voix dans la rue. Marseille possède en ce moment Mansui, dont on a dit, à la mort de Dusseck, que Dusseck allait revivre en lui; Mansui qui, le premier, a apporté et fait connaître en France les œuvres de Beethoven pour le piano. Allez à Marseille, et demandez à Mansui de vous jouer, avec ses belles études qu'on dirait écrites par Cramer, la sonate en *si mineur* de Clementi, qu'on dédaigne peut-être à Paris, et qui pourrait être signée : Beethoven. Autour de Mansui se groupent plusieurs jeunes amateurs plus artistes qu'une foule de Parisiens qui font profession d'être artistes et qui ne sont pas même amateurs. Parmi ces messieurs, dont je veux taire les noms, vous trouvez des théoriciens, des instrumentistes, des littérateurs-musiciens d'un rare talent. Ils vous feront, quand vous voudrez, au milieu d'un dîner chez Segond, une biographie complète des compositeurs étrangers les moins connus. Ce sont ces messieurs qui ont fondé dans leur ville une Société des Concerts et un Cercle des arts où l'on exécute depuis quinze ans les symphonies de Beethoven', les messes et les ouvertures de Cherubini. Bientôt les Marseillais leur devront de pouvoir apprécier les compositions des deux principaux représentans de la jeune école, Hector Berlioz et Henri Reber. Et si vous croyez que ces messieurs sont des professeurs de musique, détrompez-vous; ce sont, en partie, des avocats, des négocians, des gens que leur profession semblerait circonscrire dans les intérêts de la vie positive. Et puis, mêlez-vous au peuple; entrez dans les chantiers, dans les ateliers, dans les manufactures, et là vous entendrez, non ces airs de rebut, ces niaises chansonnettes de l'Opéra-Comique et du Vaudeville, que les orgues de Barbarie colportent dans les boutiques et les échoppes, mais de belles, de grandes mélodies de *Robert-le-Diable*, qui est allé aussi électriser la population marseillaise; de belles et grandes mélodies de *Freyschütz* et de *Guillaume-Tell*, et jusqu'aux accens de Beethoven. N'oublions pas non plus qu'un des principaux journaux de Marseille possède un feuilleton musical qui ferait honneur à un de nos grands journaux quotidiens; surtout n'omettons pas de dire qu'un jeune compositeur, M. de Fontmichel, vient de faire recevoir un ouvrage à l'Opéra-Comique sur la seule recommandation du succès que cet opéra, *Il Gitano*, avait obtenu sur le grand-théâtre de cette ville, et que deux Marseillais, MM. Bénédit et Boisselot, sont aujourd'hui comptés parmi nos jeunes artistes les plus estimés.

Puisque je parle de Marseille, je veux raconter une impression dont j'aime à me retracer le souvenir : je ne sors pas de mon sujet. Dans le courant du mois d'octobre dernier, je revenais de Marseille à Aix une après-midi. A mon arrivée dans cette dernière ville, un orage violent se déclara, et me força de chercher un asile dans le cabinet littéraire de M. Aubin, à l'extrémité du Cours. L'orage cessa au bout d'une heure, et je voulus sortir pour continuer mes courses en ville. Je fus arrêté à l'entrée même du cabinet littéraire par le spectacle d'un soleil couchant magnifique. Rien n'était splendide comme la perspective de ce soleil, dont les rayons enluminaient de mille couleurs d'épais nuages, se jouaient dans l'éther limpide, et se glissaient à travers le feuillage des arbres éloignés. Ce qui me frappa le plus en ce moment, ce fut de voir toute la population du Cours sortir de ses magasins pour venir contempler ce tableau. Elle resta là, muette de surprise et d'admiration, jusqu'à ce que la dégradation insensible des nuances eût formé le crépuscule. Je ne pense pas qu'ailleurs que dans le midi de la France les gens du peuple laissent là leurs affaires pour aller considérer un effet du soleil couchant; d'où je conclus que le peuple dont je parle est essentiellement artiste. Ce pays doit produire des peintres, des architectes, des poètes, des musiciens; et s'il n'en est pas ainsi, il faut penser, ainsi que je l'ai dit, que les circonstances favorables de développement lui manquent presque toujours. Rien n'est plus propre que les méthodes routinières, employées généralement dans les petites localités de ces contrées, à pétrifier les organisations, et à les rendre à la fois incorrigibles et incapables de progrès.

Il y a, en outre, des exemples de passion malheureuse pour la musique. Je n'en ai connu qu'un seul, mais j'affirme qu'il en vaut dix; et j'avoue ici avec peine

que c'est mon propre pays qui me l'a fourni. J'entends par passion malheureuse pour la musique une frénésie, une véritable rage de notes et de sons qui s'empare violemment de certains individus que j'appellerai anti-musicaux, et qui ont été tellement disgraciés de la nature qu'ils sont nés avec un goût faux, avec une voix fausse et une oreille fausse, sans que l'art ni l'exercice aient jamais pu rectifier leur organisation. J'ai rencontré une fois un de ces êtres ainsi conformés, condamné à trouver le plus grand charme de sa vie à racler du violon du matin au soir et du soir au matin, en dépit des locataires, dont il écorchait les oreilles, et qu'il forçait à décamper, et du propriétaire, désespéré de voir sa maison devenue solitaire comme celle du Lépreux. Quittait-il un instant son instrument, le lieutenant P..... était le meilleur, le plus doux, le plus spirituel même des hommes. Le reprenait-il, le diable n'y aurait pas tenu. Un jeune amateur, très-fort de ma connaissance, alla un jour dans la ville qu'il habitait, et comme il y était précédé d'une certaine réputation musicale (il ne faut pas être très-habile pour se faire une renommée dans ces contrées), le lieutenant P*** donna en son honneur une soirée de quatuors le jour même de son arrivée. Or, vous saurez que chez lui on n'exécutait d'autre musique que les opéras de Rossini arrangés en quatuors. C'était là, avec les quatuors d'Ignace Pleyel, ce que l'on appelait de la musique *chantante*. Ceux de Haydn et de Mozart étaient étiquetés musique *savante*, et ceux de Beethoven, musique *extravagante*. Beethoven extravagant! soit. — En vérité, ces gens-là voudraient nous faire croire qu'ils n'ont jamais fait de folies de leur vie, qu'ils ont constamment et régulièrement fait leurs quatre repas pendant quarante ans de suite, que le lendemain ressemble toujours à la veille, qu'ils se sont toujours conduits d'après les règles strictes du bon sens; en un mot, ils semblent supposer que l'homme est essentiellement un animal raisonnable. — Mais revenons. Quoiqu'on ne jouât, chez le lieutenant *** d'autre musique que celle de Rossini, cependant, ce soir-là la, première œuvre de quatuors de Beethoven parut sur le pupitre, et cela en considération du jeune amateur. On proposa la partie de premier violon à l'étranger. Celui-ci, voyant qu'il était devenu le point de mire, n'osa se risquer, et accepta le second violon. On jouait le quatuor en *la majeur* à six-huit. On en était au délicieux *andante* en *ré* avec variations. Les autres exécutans, c'est-à-dire, le premier violon, l'alto et le violoncelle, s'évertuaient à qui appuierait le plus fort sur la corde, et à qui dominerait les autres. Le nouveau venu jouait tout bonnement *pianissimo*, comme le signe *pp.* l'indiquait. Le lieutenant, qui ne jouait pas, était debout derrière lui, suivant attentivement sa partie, et donnant de temps en temps des marques d'impatience. Les autres spectateurs (vous diriez peut-être les audi-auditeurs, moi j'ai de bonnes raisons pour dire les spectateurs), les autres spectateurs donc étaient rangés du côté opposé; parmi eux se trouvait un guitariste, jeune homme, du reste, heureusement organisé. Le maître de la maison s'approche de ce dernier : — « Ce » monsieur joue trop piano, lui dit-il; on ne l'en- » tend pas : prenez votre guitare, et venez doubler » sa partie. » Le guitariste obéit, il avança une chaise, s'assit à côté du second violon en lui, donnant sans façon un coup de genou pour obtenir un peu de place, accorda sa guitare tandis que le quatuor continuait toujours, et se mit à pincer avec l'ongle des notes sèches, maigres et grêles, que l'autre s'efforçait de couler et de filer le plus doucement possible. Exécutans et assistans prirent cela avec le plus grand sérieux du monde. Rien n'était plus simple et plus naturel. Le lieutenant ***, frappant sur l'épaule du guitariste, dit avec l'aplomb d'une ignorante candeur : « Maintenant cela va bien; on en- » tend cette partie. » L'étranger se prêta de bonne grâce à cette naïve mystification. Inutile d'ajouter que le virtuose auxiliaire put à peine arracher trois notes dans la rapidité du finale mais on rejeta la faute sur le compositeur, qui avait oublié de doigter son œuvre pour la guitare.

Cela se passait en l'an de grace 1828, dans une petite ville du comtat Venaissin; et vous me croirez, j'espère, sur parole, lorsque je vous aurai appris que l'amateur en question n'était autre que moi, qui vous parle.

Encore un fait qui prouvera ce que deviennent dans ces contrées certains individus abandonnés à leur seul instinct et privés d'instruction. — Un bourgeois d'un petit village près de Cavaillon vint en cette ville montrer à un amateur un petit orgue qu'il avait fait lui-même pour se désennuyer. La première idée de l'amateur fut d'ouvrir l'instrument, afin d'en examiner le mécanisme intérieur. Il trouva le procédé ingénieux et l'exécution satisfaisante. Ensuite, portant la main sur le clavier pour en essayer le son, il fut tout surpris de voir que le clavier ne se composait que des tons naturels; les dièzes et les bémols manquaient totalement. — « Mais, » lui dit-il, vous avez oublié les touches noires; je ne » vois là que les touches blanches. » — Voici textuellement la réponse du villageois : — « Oh! pour ces notes- » là, moi, *je n'en use pas*. » Le pauvre homme se contentait de jouer la gamme en *ut majeur*, *Ah! vous dirai-je, maman*, ou quelque autre air de même force. Hé bien, cet homme-là avait peut-être du génie! On ne

peut contester du moins qu'il n'eût du goût pour la musique, et le goût suppose presque toujours des dispositions.

Ce sont ces dispositions et ce goût que les artistes et et les amateurs du département de Vaucluse s'efforcent aujourd'hui de favoriser en fondant une société philharmonique départementale. Cette province est féconde en sujets heureux autant qu'elle est riche de souvenirs. Là aussi se sont perpétuées quelques familles musiciennes, dont plusieurs subsistent encore, et au sein desquelles les maîtrises ont entretenu, même au-delà de leur suppression, la culture d'un art favori. Les familles des Fialon, des Bonaud, des Derrive, etc., y ont acquis une sorte de célébrité, comme en Allemagne, l'ancienne et illustre famille des Bach, et, tout récemment, celles des Borher et des Muller. Du reste il suffirait, pour l'honneur de la contrée, de dire que mon excellent maître, parent et ami, Castil-Blaze y a vu le jour, ainsi que son père. Déjà, grace au soins de MM. Astruck et E. M. Jouve, la symphonie en *ut mineur*, l'ouverture d'*Oberou* et d'autres grandes œuvres ne sont plus des merveilles ignorées du public vauclusien. Le zèle de la métropole a réveillé le zèle des villes circonvoisines. Cavaillon a suivi, la première, l'exemple donné par le chef-lieu du département. Apt se dispose à suivre l'élan, et a donné son adhésion par l'organe de M. Jouve. Nous applaudissons de toutes nos forces à l'idée créatrice de ces pacifiques associations; et, pour faire apprécier, avec leurs avantages, les bases sur lesquelles elles sont fondées, comme aussi pour exciter le zèle des principales villes du royaume, nous ferons connaître les vues aussi nobles qu'éclairées que le président de la société philharmonique de Cavaillon, M. Valère-Martin, vient de communiquer à ses compatriotes dans une lettre adressée au directeur du journal du département.

« Que la société centrale travaille de tout son pouvoir à établir des réunions semblables dans toutes les » villes du département..., c'est une condition essen- » tielle de son existence. En effet, si nous admettons » qu'elle perd, année commune, deux de ses membres, » il est probable que toutes les sociétés que j'appellerai » ses suffragantes perdront aussi annuellement deux » des leurs au profit de la métropole, lesquels rempla- » ceront les membres sortis, sans perte aucune, puis- » qu'ils entreront tout formés. Ainsi nul obstacle n'ar- » rêtera les progrès de la société centrale. Mais on con- » çoit que, privée d'un pareil secours, elle serait à » chaque instant menacée dans son existence, ou que, » se soutenant avec beaucoup de peine, elle n'attein- » drait jamais le but qu'elle se propose. Les diverses so- » ciétés, groupées autour de celle d'Avignon, dont elles » feraient comme autant de fractions, formeraient avec » celle-ci une association départementale; de plus, elles » seraient des écoles en quelque sorte préparatoires où » s'exerceraient la plupart des sujets dont la société cen- » trale devra se recruter. Elles correspondraient avec » cette dernière, l'informeraient de leur état respectif, » et lui fourniraient au besoin telle voix ou tel instru- » mentiste qui lui manquerait. Ce système, dont je vous » soumets l'aperçu, étant tout à l'avantage de la société » principale, celle-ci doit s'attacher avec persévérance » à fonder ces réunions, en leur prêtant toutes les res- » sources dont sont privées ordinairement les petites » villes......

» Votre journal a exprimé avant moi le désir de voir » se réaliser le projet d'une association philarmonique » vauclusienne, dans le but d'obtenir les mêmes résul- » tats que les sociétés de l'Allemagne et des pays voi- » sins. Je crois que nous sommes encore loin de là. l'Al- » lemagne est en haleine, et nous nous réveillons d'un » long sommeil. Les élémens d'une grande exécution » sont en son pouvoir; les nôtres sont à naître en par- » tie. Je conviens, monsieur, que nous avons, sur nos » voisins d'outre-Rhin, l'avantage d'être réunis sous les » mêmes lois, d'obéir aux mêmes idées, de parler le » même langage; mais il n'y a pas leur unité dans nos » entreprises, et surtout nous manquons de leur persé- » vérance. Qu'on ne croie pas néanmoins que je fasse » ressortir ces inconvéniens pour refroidir un noble » zèle. Cette pensée est loin de moi : mes actes sont là » pour en témoigner. Je voudrais, au contraire, le sti- » muler, le soutenir, ce zèle en butte au haineux défi » de cette portion paralysante de la société qui cherche » à flétrir dès sa naissance toute idée heureuse et fé- » conde, et qui, comme on le dit, ne veut faire ni lais- » ser faire. Tandis que les dénigreurs s'en vont poussant » des cris stupides, fondons cette association sur de so- » lides bases; éclairons-nous de la saine critique, et » étudions surtout le public auquel nous nous adres- » sons, afin de nous mettre à sa portée. Pour cela, il » faut que le Comité de musique compose son répertoire » avec intelligence et discernement. Comment, en effet, » pourrait-on faire l'éducation musicale du public, si » l'on commençait par lui faire entendre de la musique » qu'il ne comprend pas? Il y a ici deux écueils à évi- » ter : le premier, c'est de ne lui donner que des mor- » ceaux trop surannés, ce qui s'opposerait à l'avance- » ment de son éducation; le second, c'est d'avoir un ré- » pertoire composé de morceaux d'un goût trop mo- » derne : le public n'en pourrait saisir les beautés, parce

» qu'il y serait arrivé sans gradation. Je voudrais que » vos concerts devinssent une sorte de cours historique » de musique, qui, faisant passer par degrés l'auditoire » d'un style à un autre, lui rendît sensible la filiation » qui existe entre tel et tel genre, tel et tel auteur, telle » et telle école. Vous comprendrez, monsieur, ma pen- » sée sans qu'il me soit nécessaire de la développer... »

JOSEPH D'ORTIGUE.

A M. LE RÉDACTEUR DE LA GAZETTE MUSICALE.

UNE SOIRÉE MUSICALE A PARIS.

Ne vous effrayez pas, mon ami, en me voyant disposé à vous parler d'une soirée musicale! Ne craignez pas de m'entendre vous raconter que je me suis trouvé invité à passer la soirée chez madame de ***, et cela par un billet bien élégant, vous savez... un de ces billets fashionables où on lit tout au bas de la page cet avis jeté là en passant, avec une négligence de bon ton : *on fera de la musique*. Rassurez-vous, mon intention n'est pas de vous décrire toutes les brillantes toilettes des jolies femmes, de vous rapporter les bons mots plus ou moins spirituels de leurs adorateurs, ni de vous détailler tous les airs variés, galops, contredanses ou romances et autres chefs-d'œuvre exécutés, suivant l'usage, au milieu d'une bonne causerie en chœur! Non mon ami, c'est d'une toute autre soirée que je prétends vous entretenir, et la pensée que mon compte-rendu pourra peut-être servir de base pour quelqu'une des nombreuses soirées qui se préparent, me fait espérer que vous voudrez bien m'accorder une petite place dans votre estimable journal.

« Si vous n'avez rien de mieux à faire, venez me voir dans la soirée, » me dit l'autre jour notre ami Hiller placé dans une loge à côté de la mienne, au concert Berlioz; et au jour dit, ma modeste pendule ne manqua pas de me rappeler ma parole.

Reçu dans le salon de mon ami avec cette bonne et bienveillante cordialité allemande que vous connaissez, je me trouvai réuni avec le doyen respectable de l'art musical, l'illustre Chérubini; non loin de lui, j'aperçus Meyerbeer, le plus heureux et le plus grand de nos compositeurs dramatiques; plus loin, Baillot, ce prince des violonistes français; puis, notre spirituel et jovial Chopin; puis, le grave et profond Hiller, notre aimable hôte si remarquable par ses vastes connaissances musicales et ses idées élevées sur l'art; puis enfin, une foule de dames et de messieurs faisant cercle autour de Chérubini et prêtant une oreille attentive aux saillies spirituelles et piquantes de l'aimable vieillard.

Cependant, on ouvre un magnifique piano de Pape, et le violon aux sons enchanteurs abandonne sa soigneuse enveloppe; qu'est-ce que nous allons jouer? une sonate de S. Bach! Oui mon ami, oui, tout autant. Et le divin Baillot entame l'adagio de la 3e sonate, et notre Hiller, tout enthousiasmé d'exécuter les œuvres de son maître chéri, avec le secours d'un si puissant auxiliaire, accompagne d'une main frémissante de joie le chant céleste de la suave mélodie, tandis que dans le vigoureux allegro qui vient ensuite, l'énergie de son jeu pénètre tous les cœurs des plus nobles et des plus sublimes idées. Etre témoin d'une telle lutte, contempler deux artistes de cette trempe, l'un dans tout le feu d'une bouillonnante jeunesse, l'autre dans toute la vigueur de l'âge mur, les admirer dans les nobles efforts que fait chacun d'eux pour faire briller son rival, assister à un pareil spectacle, se repaître de ces émotions, il y a là, mon ami, tout un monde de bonheur! Et Baillot, et Hiller, nous donnèrent ainsi deux sonates de l'immortel Bach, et tous les assistans se sentaient pénétrés d'une joie d'admiration et d'un enthousiasme indicible. C'est ainsi que se termina la première partie du programme non imprimé, non écrit même, de notre soirée. Et la seconde partie commença. Vous croyez peut-être que ce fut par un air de Lodoïska, ou par un duo des Deux Journées, ou par un trio de Marguerite d'Anjou, ou enfin par la grande scène de Robert-le-Diable? Non, mon ami, rien de tout cela. Avec de tels artistes on oublie aisément tous ces petits égards de société. Baillot et Hiller exécutèrent la grande sonate pour piano et violon dédiée par Beethoven à son ami Kreutzer. Vous me dispensez sans doute de vous redire ce qui a déjà été répété en chœur par des milliers de voix, sur ce chef-d'œuvre de composition musicale. Mais ce que je ne puis taire, ce que je ne peux passer sous silence, c'est la manière dont ce chef-d'œuvre a été exécuté, c'est cet enthousiasme presque délirant qui inondait tous les assistans; c'est cette joie céleste qui les embrasait tous, c'est cette ivresse divine qui s'emparait de tous les esprits. Il n'y a qu'un Baillot dans le monde! Ce mécanisme si savant uni, non pas seulement au goût le plus pur ou au sentiment le plus exquis, mais encore à une inspiration vraiment poétique qui fait planer du vol de l'aigle ce génie puissant et l'élève jusqu'à des régions dont l'esprit attentif des auditeurs n'auraient pas même pu pressentir la hauteur; ces admirables qualités, ces dons si rares du ciel, lui ont depuis long-temps assuré une place d'honneur parmi le petit nombre des élus d'Apollon. Il est digne de sa gloire; il est heureux de ses impressions d'artiste, et il faut plaindre ceux qui n'ont pu contempler ainsi que nous ses traits illuminés comme d'un rayon céleste, pendant qu'il remporte dans le domaine de l'art quelque noble et sublime victoire. Quant à notre ami Hiller, je n'ai nul besoin, je pense, de vous vanter ici son talent. Il a trouvé sa récompense dans les embrassemens fraternels que se sont prodigués les deux rivaux, vers la fin de la délicieuse séance, après laquelle tout le monde, assurément, regagna sa demeure, l'esprit agité, comme le mien, par des sentimens de joie et de bonheur.

Telle est la soirée musicale à laquelle j'ai assisté à Paris le 24 novembre 1834.

FRANÇOIS STOEPEL.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, double fête extraordinaire à l'Opéra : *Robert-le-Diable*, et mesdemoiselles Fanny et Thérèse Elsler, qui danseront un pas nouveau au second acte.

*** Nos lecteurs nous sauront gré de ne pas leur faire l'analyse de la soi-disant *nouvelle partition* de M. Gabussi. Il leur suffira de savoir qu'*Ernani* a été donné deux fois cette semaine aux Italiens, et restera probablement pour toujours oublié. Que dire en effet d'un ouvrage admirablement exécuté par des chanteurs tels que *Rubini*, *Tamburini*, *Santini* et mademoiselle *Grisi*, et qui n'obtient point de succès?

*** Cette semaine nous avons vu à l'Opéra : *Robert-le-Diable*, *la Sylphide*, et *la Tempête*. Chiffre de la recette : 23,200f. C'est le théâtre priviligié de la haute société et de la bourgeoisie ; toutes les bourses lui paient leur tribut.

*** On répète toujours à l'Opéra, avec activité, *la Juive*. On dit des merveilles de cette nouvelle partition de M. Halévy.

*** L'Opéra-Comique nous prépare plusieurs nouveautés dont une *la Sentinelle perdue* pour lundi prochain. En attendant, le *Marchand Forain* et le *Chalet* attirent beaucoup de monde à ce théâtre.

*** Rien de nouveau sur l'ouverture définitive du théâtre Allemand. Qui va piano va sano.

*** On dit que M. Henry, le maître de ballets par excellence, est engagé à l'Opéra pour composer un ballet. Cet honneur ne pouvait lui manquer après le succès de *Chao-Kang*, succès d'argent qui augmente à chaque représentation.

*** On écrit, de Munich, que mademoiselle Francilla Pixis a débuté le 15 de ce mois au théâtre royal, et a obtenu un succès immense ; après avoir chanté un grand air italien et plusieurs romances de M. Dessauer, qui ont excité de bien vifs applaudissemens, modemoiselle Pixis a fini la soirée par le 3e acte de *Romeo e Giulietta*; bien secondée par madame Hasselt, elle a été vivement applaudie et comme cantatrice et comme actrice. Toute la cour assistait à cette belle représentation, et le roi ainsi que la reine-mère joignirent leurs applaudissemens à ceux du nombreux auditoire qui, à la fin du spectacle, redemandait à grand cris les deux cantatrices. M. Pixis a également eu sa part de gloire dans cette soirée; il a fort bien joué le rondo avec les clochettes de sa composition, et le public lui a donné les marques les plus flatteuses de sa satisfaction. Monsieur et mademoiselle Pixis partiront incessamment pour l'Italie.

*** Mademoiselle Smithson montre un talent fort remarquable dans : *Une heure d'un Condamné*, qui, réuni à *Chao-Kang*, produit d'excellentes recettes au théâtre Nautique.

*** Lafont, notre célèbre violon, est en ce moment à Berlin; il y obtient les plus brillans succès. Dans un concert donné dans les appartemens de l'impératrice de Russie, momentanément à Berlin, ce virtuose s'est fait entendre ainsi que M. Ganz (violoncelle), et Taubert (pianiste). Pour témoigner sa satisfaction, Sa Majesté leur a fait remettre des tabatières d'or ornées de diamans. Depuis long-temps pareille chose n'est arrivée aux artistes étrangers qui viennent à Paris et qui ont l'honneur d'être appelés aux Tuileries. Est-ce manque de goût, ou parcimonie?

*** Le concert Musard continue ses succès. L'ouverture de *Robert-le-Diable*, arrangement habile de plusieurs motifs saillans de cet opéra, est exécuté avec une perfection remarquable, et augmente encore la vogue dont cet établissement jouit en ce moment.

*** Nous recommandons aux mères de famille les cours de piano de mademoiselle Meschyn. Cet excellent professeur, élève distinguée de M. Kalkbrenner, donne aussi des leçons particulières. Les cours ont lieu rue Baffault, n° 19, deux fois par semaine. Prix de souscription par mois : 25 frans, payables d'avance.

*** *Robert-le-Diable* vient d'être représenté à Toulon. Cet admirable opéra a été accueilli par un immense succès.

*** Les directeurs de tous les théâtres de Paris s'occupent en ce moment d'un projet d'affichage original. Les seize affiches seraient réunies en une seule. Seize compartimens égaux de différentes couleur permettraient à l'œil de distinguer sur-le-champ le théâtre dont on voudrait connaître le spectacle. On assure que les administrateurs trouveraient dans ce nouveau mode une grande économie.

*** On lit dans un journal : Pour faire attendre moins impatiemment la première représentation de *la Juive*, on prépare à l'Opéra un ballet en un acte dont le titre est encore un mystère. Mademoiselle Taglioni doit y remplir le principal rôle. Nous pouvons assurer que cette nouvelle est dénuée de fondement, et que rien ne sera monté à l'Opéra avant l'ouvrage de M. Halévy.

*** Voici le programme du troisième et dernier concert que donnera cette année M. Berlioz au Conservatoire. Il aura lieu dimanche prochain 7 décembre à deux heures. L'affluence a été telle au dernier qu'on a refusé plus de cent cinquante personnes aux stalles et parterre. Les amateurs qui voudront être surs de leurs places feront donc bien de se hâter. On trouve comme à l'ordinaire des billets chez M. Schlesinger, rue de Richelieu 97, et chez M. Rety, au Conservatoire. — 1° Ouverture des Francs-Juges, de M. Berlioz ; 2° les Ciseleurs de Florence, trio avec chœur et orchestre, de M. Berlioz (exécuté pour la première fois); 3° Andante pour le piano, composé et exécuté par M. Chopin ; 4° Air chanté par mademoiselle Boucault ; 5° Ouverture du Roi Lear, de M. Berlioz; 6° Air italien chanté par madame Gay-Saintville; 7° Harold, symphonie en quatre parties, de M. Berlioz (l'alto sera joué par M. Urhan). 1re partie : Harold aux montagnes, scènes de mélancolie, de bonheur et de joie. 2e partie. Marche de pèlerins chantant la prière du soir. 3e partie : Sérénade d'un montagnard des Abruzes à sa maîtresse. 4e partie : Orgie de Brigands.

*** La grande symphonie fantastique de Hector Berlioz en partition de piano, arrangée par Liszt, vient de paraître. Nous rendrons compte de cette importante publication.

*** Spontini s'occupe du second et troisième acte de *Agnes de Hohenstauffen*. Il y a trois ans que le premier acte de cet opéra a été représenté à Berlin.

*** Aujourd'hui a deux heures, grand concert dans les salons Laffitte, donné par monsieur et madame Willent Bordogni. On y entendra MM. Tilmant, Dorus, Barbet, Boulanger, et les bénéficiaires. Prix des places : 5 francs.

*** On annonce que madame Clara Margueron, de l'Opéra-Comique, vient de contracter un engagement pour le théâtre de Marseille.

*** Le grand théâtre de Lyon vient de faire sa réouverture par le *Barbier de Séville*, de Rossini. Dans cet opéra, on a applaudi M. Fouchet, tenor que nous avons vu à l'Opéra-Comique.

*** Mademoiselle Annette Lebrun devait faire son premier début à l'Opéra-Comique, dans les *Voitures versées*, mais une indisposition d'Hébert empêchant de jouer cette pièce, on y a substitué le *Concert à la cour*.

L'abondance des matières nous oblige de remettre notre article sur le concert de M. Berlioz au prochain numéro.

Musique nouvelle,

Publiée par Launer.

A. Ropicquet. Op. 14. Valse favorite, dansée par mademoiselle Elsler, à l'Opéra, dans *Gustave*, arrangée pour le piano, avec accompagnement de violon. 4 fr. 50 c.

Czerny. Op. 247. Souvenirs de la *Somnambula*. Trois fantaisies élégantes sur des motifs favoris des opéras de Bellini, pour le piano. Nos 1, 2 et 3. Chaque : 6 fr. »

Publiée par J. Meissonnier.

Musard. Madrid, 2e quadrille espagnol pour le piano. 4 fr. 50 c.

Publiée par Schonenberger.

Le Chalet. Partition et parties séparées chaque : 100 fr. »
— Ouverture à grand orchestre. 10 »
— Ouverture pour le piano. 5 »

Adam. Op. 92. Mélange sur le *Chalet*, pour le piano. 6 fr. »

Ropiquet. Op. 8. Introduction et variation sur un thême original dédié à Paganini, pour le violon, avec accompagnement de piano. 6 fr. »

— Op. 9. Le Divertissement, six thèmes variés pour le violon seul. Deux suites. Chaque : 5 fr. »

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, n° 16.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, A. GUEMER, HALÉVY (professeur de contrepoint au Conservatoire), JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

1er ANNÉE. N° 49.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le **DIMANCHE** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 7 DÉCEMBRE 1834.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront le premier de chaque mois un morceau de musique de piano.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

Iphigénie en Tauride.

3me et dernier article.

L'air de Thoas en *si* mineur est un modèle d'expression grandiose et terrible. L'accompagnement tremulando des contrebasses, pendant que le reste de l'orchestre frappe ce hythme sinistre, employé depuis avec tant de bonheur par Mozart, pour l'entrée de la statue de don Juan, est d'un admirable sentiment dramatique. L'éclat soudain de tous les instrumens sur le vers : « *Je crois voir sous mes pas la terre s'entr'ouvrir!* » produit un effet incroyable, si l'on considère avec quelle modération ce passage est instrumenté. A ce morceau, succède sans aucune interruption le chœur des Scytes. Le ton de *ré* majeur, dans lequel il est écrit, lié à celui de *si* naturel mineur, donne à ce chant sauvage une force de tonalité prodigieuse. Ici, pour la première et dernière fois, Gluck a employé les petites flûtes, les cymbales et le tambour de basque. En voyant entrer en scène cette troupe de cannibales, aboyant une harmonie heurtée et syllabique, pendant que le bruit métallique des cymbales semble résulter du cliquetis de la forêt de haches que brandissent les Scytes et qu'on voit s'agiter dans l'air, il est difficile de ne pas éprouver un saisissement profond.

Le second chœur : « *Il nous fallait du sang* » est d'un style plus large et plus brutal encore, s'il est possible. Il roule constamment dans les tons de *ré* majeur *si* naturel mineur, *fa* dièze mineur. Les phrases en sont lourdes et grossières; on dirait d'un chœur de bouchers ivres. L'horreur tragique, excitée à d'un si haut degré par les voies, ne diminue point quand l'orchestre seul se fait entendre. Le ballet des Scythes est universellement admiré, et certes c'est à juste titre. Cet air léger et staccato, accompagné d'un triangle et exécuté pianissimo par tous les instrumens, pendant que des danseurs à l'aspect hideux passent rapidement sur la scène comme des ombres, fait frémir. Le genre fantastique se montre là dans toute sa puisssance. Il ne faut pas le dire trop haut : quelques admirateurs de Gluck seraient capables de nous traiter de blasphémateurs, et de regarder l'épithète maudite accolée à l'une de ses œuvres comme une insulte grave.

Au second acte, nous assistons aux douloureux débats d'Oreste et de Pylade. Les deux héros grecs chantent chacun un air où le caractère sombre, désespéré, de l'un contraste admirablement avec la résignation douce et triste de l'autre. Que trouverait-on parmi les modernes de plus ravissant de mélodie, de plus vrai et de plus tendre que le morceau : « *Unis dès la plus tendre enfance?* » La phrase surtout : « *La mort même est une faveur, puisque le tombeau nous rassemble* » arrache presque toujours des larmes réelles au chanteur chargé du rôle de Pylade.

Mais une scène d'une bien autre portée se prépare. Pylade a été arraché des bras de son ami. Oreste, accablé

de douleur et de rage, après quelques blasphêmes convulsifs, tombe dans un accablement profond.

« Où suis-je?... A l'horreur qui m'obsède
» Quelle tranquillité succède ?
» Le calme rentre dans mon cœur!...
» Mes maux ont donc lassé la colère céleste!...
» Je touche au terme du malheur...
» Vous laissez respirer le parricide Oreste
» Dieux justes! ciel vengeur!
» Oui, oui, le calme rentre dans mon cœur. »

On ne sait comment exprimer son admiration à l'aspect de ce magnifique contre-sens. Oreste s'endort; l'orchestre s'agite sourdement; l'acteur parle de calme, et les violons glapissent de petites plaintes syncopées auxquelles les basses répondent par des coups sourds, rhythmés de deux en deux mesures au commencement du morceau, et de trois en trois vers la fin, pendant qu'à travers ces pulsations fébriles, le timbre mordant, mais triste, des altos gronde une sorte d'accompagnement qu'on pourrait difficilement caractériser avec des paroles, l'auteur l'ayant écrit dans un rhythme mêlé de notes syncopées et de notes détachées qu'on n'avait jamais entendu auparavant, et qui depuis lors n'a été reproduit nulle part. « Oreste ment, disait Gluck: il a tué sa mère. « Le chœur des Furies pendant le sommeil du parricide est une conception étonnante de grandeur infernale; le travail des voix est presque constamment dessiné sur des gammes ascendantes et descendantes de trombonnes d'un effet prodigieux. Cet acte se termine d'une manière qu'on trouverait aujourd'hui bien maladroite, par un andante moderato qui va toujours en *decrescendo*. Iphigénie fait un retour sur elle-même; elle repasse dans sa mémoire tous ses malheurs passés; elle pleure avec ses femmes et sort de la scène à pas lents, les yeux baissés, pendant que l'orchestre s'éteint en murmurant les dernières phrases de sa noble plainte.

Oh! que c'est ennuyeux! que c'est froid! que c'est monotone! diraient aujourd'hui bien des gens; que c'est beau! que c'est noble! que c'est vrai! que cette douleur est majestueuse! comme le cœur est serré par ce tableau de l'abandon et de l'isolement de la triste fille du roi de Mycènes! diraient quelques autres: et nous ne pourrions nous empêcher d'être de l'avis de ces derniers.

Tout le reste est à cette hauteur. Le duo entre les deux amis, le récitatif obligé d'Oreste furieux, l'air suppliant de Pylade « *Ah! mon ami, j'implore ta pitié* » son élan héroïque « *Divinité des grandes ames* » Le grand air d'Iphigénie, si dramatiquement accompagné par les basses pendant un tremolo continuel des seconds violons et altos, tout cela est merveilleux de passion de mélodie, de force de pensée, tout cela saisit et entraîne; on ne sait si l'effet résulte de la poésie ou de l'action, ou de la pantomime ou de la musique, tant cette dernière est intimement unie à la pantomime, à la poésie et à l'action. Et quand, à côté des grands traits que nous venons de citer, on trouve l'expression du calme religieux portée au point où nous l'admirons dans le chœur des prêtresses «*Chaste fille de Latone*» quand on entend ces hymnes sublimes, empreints d'une mélancolie antique qui reporte l'auditeur au milieu des temples de l'ancienne Grèce, on ne se demande point: Gluck est-il un poète, un dramatiste ou un musicien? mais on s'écrie: Gluck est un grand homme.

Hector Berlioz.

THÉATRE NAUTIQUE.

La dernière heure d'un Condamné,

Scène pantomine tragique de M. Henri, musique de M. Pugni.

Ce fut un grand événement dans le monde littéraire et dramatique, que l'arrivée de la troupe anglaise amenée par M. Laurent en 1827. Un essai infructueux dans le même genre, tenté quatre ou cinq ans auparavent à la Porte-St.-Martin, avait fait concevoir de véritables craintes pour le début des artistes de Drury-Lane et de Covent-Garden. Mais en quatre ans l'esprit public fait bien des progrès, et aulieu d'accueillir les Anglais avec des sifflets et des huées, comme le parterre de la Porte-St.-Martin l'avait fait naguère, ce furent des larmes, des applaudissemens, des cris d'enthousiasme et d'étonnement, tels que n'en avait sans doute encore jamais entendus la froide salle de l'Odéon. La première représentation d'*Hamlet*, donna lieu à une scène des plus rares et des plus intéressantes; elle n'a jamais été connue du public; nous croyons que l'occasion est venue de la publier. Charles Kemble en arrivant à Paris, comptait jouer *Romeo* pour son début; mais où trouver une Juliette? » Vous n'avez *pas de Juliette?* dit-il au directeur, impossible de monter *Romeo*. Il faut commencer par *Hamlet*; le rôle d'Ophelia n'est rien; nous le donnerons à Miss Smithson. « Ce plan fut adopté à la grande consternation de la jeune actrice, qui se croyait absolument incapable de jouer Ophelia, suivant *les conditions voulues* par les traditions théâtrales. Il faut vous dire, au risque de n'être pas cru, qu'Ophélia, ce personnage si naïf, si modeste, si tendre, si mélancolique, si voilé, cette création divine du plus grand génie dramatique, était ordinairement joué par ce qu'on appelle en Angleterre une cantatrice. Pourquoi, s'il vous plaît? —

parce que dans les dernières scènes de folie de la malheureuse fille de Polonius, elle chante plusieurs anciennes ballades, dont les paroles offrent par intervalles quelques allusions plus ou moins directes aux souffrances qui ont déchiré son cœur et altéré sa raison. En conséquence une demoiselle à la voix agile, était en possession depuis longues années de venir se placer sur le devant du théâtre, comme une prima donna italienne, et dérouler son tissu de douleurs en interminables roulades et cadences qui lui valaient d'autant plus d'applaudissemens, qu'elles étaient plus révoltantes d'absurdité.

O Shakespeare ! voilà bien ce que t'appelles dans ton Hamlet, *déchirer de la passion comme un lambeau de vieille étoffe* : Est-il possible de porter plus loin l'outrage au sentiment poétique et au sens commun ! Miss Smithson, qui n'est pas une cantatrice, se voyait donc forcée de tenter une épreuve, dont toutes ses devancières n'avaient tiré gloire qu'à la faveur d'une vocalisation brillante. Dans son désespoir, elle offrit une semaine de ses appointemens à chacune des autres actrices qui composaient la troupe de M. Laurent, pour jouer Ophelia à sa place, mais aucune ne voulut accepter, chacune était offensée qu'on n'eut pas jeté les yeux sur elle la première. Forcée de se dévouer, Miss Smithson, après bien des larmes, accepta le rôle, qu'elle regardait comme au-dessus de ses forces, et s'enferma une journée pour travailler. Le soir, quand sa mère vint ouvrir la chambre d'études, dont elle l'avait priée d'emporter la clef, elle la trouva bien changée : son visage rayonnait ; au lieu des larmes qui le matin remplissaient ses yeux, un feu extraordinaire leur donnait un éclat inconnu, sa personne avait un aspect nouveau, plus noble, plus assuré, en quelque sorte prophétique, en un mot tel que sa mère ne l'avait jamais observé : c'était l'aspect du génie dans l'ivresse de sa victoire. Une composition sublime venait de naître, celle du rôle d'Ophélia, de l'Ophelia de Shakespeare, de la fille bien-aimée du plus grand des poëtes, dont de ridicules traditions nous avaient voilé jusqu'ici les inéffables traits. Mais ce qu'il y a de bien remarquable dans cette circonstance, c'est que Miss Smithson, bien certaine qu'on ne la laisserait pas jouer Ophelia comme elle l'entendait, avait en même temps appris le rôle suivant les us et coutumes de la routine théatrale. De sorte que le lendemain à la répétition, en la voyant suivre assez bien le mode d'exécution adopté par toutes les actrices, on se félicitait d'avoir eu confiance dans cette jeune personne peu connue, dont le talent n'avait jamais encore été mis en évidence ; et la représentation fut fixée au lendemain.

Pendant toute la durée de la dernière répétition, Miss Smithson avait été d'une docilité parfaite. On lui disait : « Vous prenez cette posture », elle la prenait ; « vous vous placez à droite », elle s'y plaçait ; « vous avancez, vous reculez », elle avançait et reculait. Tout était bien, on était enchanté. Mais le soir de la représentation arrivé, l'artiste exécuta son plan. L'Ophélia qui s'avança aux regards effrayés de toute la troupe et aux yeux émerveillés du public, n'était pas l'Ophélia que l'on connaissait; je le crois bien, c'était la véritable, celle que le poëte rêva, celle qu'il caractérise complétement par ce peu de mots :

« Thought and afliction, passion, hell its elf
» She turns to favour, and to prettiness (1). »

Quelle témérité, quelle impertinence ! oser ainsi fouler aux pieds les traditions ! Miss Smithson pouvait lire ces reproches dans les yeux de tous ses camarades. Quand vint le quatrième acte, la scène de folie, le triomphe des cantatrices qui roucoulent si agréablement le désespoir et l'égarement, elle osa bien davantage : elle interrompit sa douloureuse chanson par une scène muette à laquelle nul ne s'attendait; puis, agenouillée devant le voile noir tombé de sa tête, croyant pleurer sur le linceul de son père, elle laissa échapper ce sanglot déchirant qu'aucune langue humaine, qu'aucun effort de l'art musical lui-même ne saurait rendre, et sortit de la scène au milieu du frémissement, des pleurs et des applaudissemens de l'assemblée, (car il y a toujours en pareil cas des malheureux qui trouvent la force d'applaudir). Étonnée de ce murmure confus, et ne sachant s'il exprimait le blâme ou l'approbation, l'actrice, éperdue de craintes de toute espèce, se retourne vers un acteur qui se trouvait près d'elle dans la coulisse : « Mon Dieu, mon Dieu, que disent-ils ? sont-ce des marques d'approbation ou de mécontentement ? — Ce qu'ils disent ! vous avez un succès immense. Ma foi, continuez. »

Ainsi rassurée et *autorisée* à être encore sublime, elle rentra pour la dernière scène de folie, ses cheveux bizarrement ornés de brins de paille et une corbeille de plantes sauvages à la main. Sa distribution de fleurs au roi, à la reine et à son frère Laërtes produisit un étonnement profond ; la manière surtout dont elle laissa échapper ces mots : » Je voulais vous donner quelques violettes, mais elles se sont toutes fanées à la mort de mon père, « fit éclater des sanglots à peine contenus jusque là. Et quand, après avoir exhalé vers le ciel la dernière phrase de sa triste complainte, d'une voix douce comme le soupir d'un ramier mourant, elle murmura : « Paix à son ame, et à toutes les ames chrétiennes ! Je

(1) La rêverie, la douleur, la passion, l'enfer lui-même, prennent en elle du charme et de la grâce.

le demande à Dieu »; la salle présenta un aspect impossible à décrire. Un de nos grands poètes, qui était présent, fut même si violemment ému, que forcé, de quitter sa loge pour éviter de se donner en spectacle au parterre, il ne put assister au reste de la représentation.

Ainsi éclairée sur la nature et l'élévation des facultés dont elle était douée, Miss Smithson aborda sans crainte les rôles de Juliette, de Jane Shore, de Cordelia, de Belvidera, de Desdemona, etc., et chacun sait les succès qu'elle y obtint. Toutefois, s'appuyant sur les suffrages unanimes du public français, elle osa demander d'exécuter ces différens rôles tels qu'elle les concevait.

N'est-ce pas une chose admirable et tout-à-fait caractéristique de voir le génie, aux pieds de la routine terrassée, lui demandant humblement la permission d'user de sa victoire?

La conséquence de l'originalité incontestable du talent de Miss Smithson était difficile à prévoir. Son jeu ne ressemblant en aucune façon à celui des acteurs français, en France on ne manqua pas de dire: *C'est l'école anglaise*; le public et les artistes anglais, surpris de ne pas retrouver la copie de leurs modèles favoris, s'écrièrent à leur tour: *C'est l'école française, elle imite les acteurs de Paris.* Bien loin d'en copier aucun cependant, Dieu sait le nombre de ceux et surtout de *celles* qui ont fait leur profit de ses effets les plus remarquables. Mais c'est une des lois cruelles auxquelles ne peuvent se soustraire les novateurs dans tous les genres: ils profitent peu de leurs créations, d'autres savent se les approprier, les gaspiller et en faire de l'or.

Mais venons à la pièce nouvelle, dans laquelle nous avons revue Miss Smithson au théâtre Ventadour. Le mot pièce est peut-être bien ambitieux, c'est plutôt scène ou fragment qu'il faudrait dire, car en vérité cet acte est si court, si peu développé, si dépourvu d'invention, qu'on voit bien que M. Henry a été pris au dépourvu, et n'a pas eu le temps de composer quelque chose de plus digne de son beau talent. Un colonel de cavalerie est condamné à mort; sa femme, anéantie par la douleur et l'insomnie, est assoupie sur une chaise, près du berceau de son enfant. Un geôlier apporte la sentence au moment où la femme du condamné se réveille; elle saisit le fatal écrit, le parcourt rapidement, et tombe évanouie. Quand elle recouvre ses sens, la raison l'a abandonnée; elle méconnaît son mari, le repousse, éclate de rire au moment où les gardes viennent le conduire à la mort, s'assied d'un air féroce près de son enfant, qu'elle indique vouloir défendre avec rage contre quiconque voudrait le lui enlever; cédant ensuite à son affreux désespoir, elle essaie de s'étrangler avec ses cheveux, quand le geôlier, l'homme vertueux et sensible, comme il en faut toujours, la force de voir son enfant qui sommeille. A cette vue, ses mains crispées se desserrent, ses cheveux retombent, elle berce son fils en gémissant et s'endort de nouveau, au milieu de ses rires convulsifs et de ses larmes amères, quand le roulement lugubre du tambour vient la rendre aux angoisses les plus douloureuses. Elle se lève, suit d'un oreille épouvantée chaque son qui parvient jusqu'à elle, et tombe enfin en poussant un cri déchirant, au moment où une décharge de mousqueterie annonce que tout est fini. Le succès de Miss Smithson dans un genre où elle est privée du puissant moyen de la parole et de tous les avantages d'un organe admirable est d'autant plus flatteur pour son amour propre, qu'elle n'avait joué la pantomime qu'une seule fois, dans la *Muette* à l'Opéra, pour un bénéfice. Elle a été constamment pathétique, sans rien perdre de la grâce de ses poses, et redemandée à grands cris à la fin de la représentation, elle est venue un peu tard recevoir les bravos de toute la salle. Il est juste de dire que M. Henry, dans un autre genre et par d'autres moyens, l'a fort bien secondée.

La musique que M. Pugni a composée à cette occasion ne manque ni de charme ni d'expression; plusieurs morceaux sont instrumentés avec talent. L'air qui précède la marche funèbre, sur lequel la folle berce son enfant, est bien en scène et d'une mélodie simple et touchante. Pourquoi sommes-nous obligés de reprocher au compositeur une ouverture du style le plus commun, et totalement en opposition avec le caractère passionné et tragique que comportait une scène aussi sombre? On pardonne volontiers d'être absurde aux gens qui sont constamment à cent lieues de la vérité; mais quand on sait être expressif dans un enchaînement de scènes différentes, comme l'a été M. Pugni, on est en droit d'exiger de l'auteur qu'il le soit dans son ouverture, et toujours et partout.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

La Sentinelle perdue,

Opéra en un acte; paroles de M. de Saint-George, musique de M. Rifaut.

Un vaudeville joué vers 1821, sur le théâtre de la Porte-Saint-Martin, vaudeville ayant alors pour titre: *La petite Annette*, si j'ai bonne mémoire, vient d'être arrangé en opéra et représenté sur notre seconde scène lyrique. Comme le plus grand nombre de nos lecteurs n'a pas gardé le souvenir de cette bagatelle dramatique, je dois leur en faire connaître le sujet.

André, soldat de la garde impériale, a été placé en sentinelle sur un pont, près d'un moulin, par son sergent-major Marengo, qui est aussi son parrain, son tuteur. Marengo l'aimait beaucoup et lui mit la pipe à la bouche à un âge où les enfans préfèrent la douceur des dragées au suc un peu trop amer du tabac. Le régiment a quitté le pays, battant en retraite, et l'on a oublié de relever la sentinelle de son poste avancé. André n'a pas bougé; il est en pays ennemi, en Allemagne, et les bonnes gens qui l'entourent ont bien voulu lui permettre de continuer sa faction avec armes et bagage, chose qui paraîtrait au moins singulière tout autre part que dans un opéra-comique. Enfin, l'auteur le veut ainsi, je ne le chicanerai point.] Trois mois après, le régiment revient près du moulin; Marengo le précède; il apprend avec surprise que son pupille André mène une vie assez douce au moulin et qu'il va se marier à Laura, fille du meunier. Marengo s'empresse d'adresser un billet à son protégé, pour l'avertir du danger qui le menace. André, ne répondant plus à l'appel depuis trois mois, a été considéré comme déserteur, et si le régiment le saisit, il sera puni. Le fiancé de Laura trouve ce billet sur la table, au moment de signer son contrat de mariage; il quitte la noce et va se poster en faction sur le pont. Là, fidèle à sa consigne, il croise la baïonnette contre son beau-père, contre Laura même, qui voudraient passer pour aller avertir le général autrichien. Les Français vainqueurs, annoncés par des coups de canon, arrivent enfin et retrouvent André, la sentinelle perdue, au lieu même où ils l'avaient laissée. Le déserteur supposé prouve sa présence au corps par la constance qu'il a mise à garder le poste qu'on lui avait confié. Marengo va relever André avec les cérémonies d'usage; tout le monde le félicite, l'embrasse; André épouse sa bien-aimée Laura.

Tel est le tableau militaire, troupier, si l'on aime mieux, donné à M. Rifaut pour le mettre en musique. Le vaudeville a pris des formes plus robustes sous la main du compositeur, qui l'a gonflé d'une ouverture et d'une introduction assez bruyantes. La scène de séduction entre la petite fille et le factionnaire est d'un bon effet; le duo est bien posé; la mélodie laisse pourtant à désirer. Les couplets d'André, calqués sur les bouffonneries de Charles Plantade, de Lhuillier, sont au-dessous du genre de l'opéra-comique. On a beaucoup applaudi un chœur en mouvement de valse. La musique de M. Rifaut est bien faite; mais on ne me trouvera pas sévère si je dis qu'elle manque d'invention. C'est encore un succès que nous avons à constater. G. I. K.

FÊTE DE SAINTE CÉCILE.

Cette solennité musicale a été célébrée lundi dernier, 24 courant, et aussi dignement que de coutume, dans l'église de St.-Vincent-de-Paule. Beethoven, Litz et Urhan (le fondateur de cette fête tout artistique) en faisaient les frais : aussi l'affluence des *fidèles* était-elle considérable. C'est qu'en effet il ne s'agissait de rien moins que d'entendre le grand duo de Beethoven pour piano et violon, dédié à Kreutzer et exécuté par MM. Listz et Urhan! Une telle réunion de talens consciencieux n'est déjà pas chose assez commune pour que les vrais amateurs hésitent à en jouir; c'est probablement pour cela qu'une heure avant le commencement du morceau, il n'était plus possible de trouver une place dans l'église.

Ces expressions de *morceau* et *d'église*, ainsi rapprochées au hazard, me rappellent certaines observations critiques que j'ai recueillies au passage, et que je consigne ici dans toute leur force.

Quelques personnes donc (il est vrai qu'elles n'étaient pas les mieux placées) murmuraient les mots *d'inconvenant*, de *scandaleux* même, si j'ai de bonnes oreilles : elles étaient choquées de la présence d'un piano dans une église ; puis le choix du morceau. — De la musique profane pendant la célébration de la messe : le recueillement des fidèles devait en être considérablement troublé ; enfin cet appareil tout mondain de concert, que sais-je ? C'est terrible, en vérité, que voulez-vous répondre à des gens qui trouvent *inconvenant* de faire de la musique pour fêter une musicienne? *scandaleux* de faire entendre un piano dans une église, où l'on entend habituellement un orgue? Le choix du morceau n'est-il pas bien condamnable, quand, de tous les majestueux et sublimes morceaux de Beethoven, le duo en question est peut-être le plus majestueux et le plus sublime? — Mais, c'est de la musique profane... Comment l'entendez-vous, s'il vous plaît? Serait-ce seulement par hazard que vous n'y trouvez ni les mots de *Kyrie eleison*, ni ceux de *Sanctus*, *Sabaoth?* et si les mots seuls font pour nous la musique, que de musique sacrée, à votre compte, aurait paru profane au religieux Beethoven! Quant au trouble considérable apporté au recueillement des fidèles, pendant la célébration de la messe, oh! de grace, ne le mettez pas sur la conscience de nos trois artistes. Hélas! le recueillement n'est pas une habitude dans nos temples : et j'ai vu telle cérémonie, telle orthodoxe du culte catholique causer plus de distraction aux fidèles que ne l'a fait l'exécution du grand duo. D'ailleurs la grande musique, bien loin de distraire, absorbe l'ame, la fait se concentrer en elle-même; puis, peu-à-peu l'élève, et l'ame, qui s'élève, remonte nécessairement jusqu'à son créateur. Quelques lignes collées à la porte de quelques magasins de musique, ou perdues dans les annonces de quelques journaux, pour faire savoir que Listz et Urhan joueraient un duo de Beethoven : quel appareil de concert! quelle pompe toute mondaine!

J'aime mieux croire, pour l'honneur du jugement de ces critiques retardataires et mal placés, que leur dépit seul parlait en ce moment. Non, la musique profondément religieuse de Beethoven ne sera jamais *inconvenante* dans une église ; non, le piano et le violon ne seront jamais *scandaleux* dans une église, quand ils y réuniront leurs accords pour fêter l'harmonieuse patronne qui, la première, a introduit des instrumens dans l'église. C'est principalement à ce titre que Sainte Cécile a droit aux hommages de tous les instrumentistes. Pourquoi donc

de tous ces artistes, Urhan est-il le seul qui pense à la fête de Sainte Cécile? Oh! c'est que Urhan, homme et artiste à part, fait précisement de la Sainte Cécile une fête tout-à-fait à part, où il peut rendre un hommage public à l'art dont il nourrit religieusement le culte dans son âme; c'est que, pour fêter Sainte Cécile, il faut nécessairement une église, et que seulement dans une église il ose étaler ces admirables pages de son Beethoven, que le monde ne veut pas ou ne sait pas lire. Serait-ce donc au scintillement coquet des lustres, au frôlement de la moire et du satin, au gazouillement de nos dandys en gants jaunes, aux molles odeurs de ces bouquets factices, les trois quarts du maintien de nos belles de salon, qu'on irait faire entendre les mâles accents, les soupirs mélancoliques, les phrases éloquentes, les transports si vrais, si tendres, si passionnés d'une âme plus qu'humaine? Oh! que Urhan a bien raison de préférer une église! Remarquez bien ensuite qu'il ne prétend imposer le joug de son goût à qui que ce soit: sa fête, il la célèbre pour lui et comme il l'entend; il n'y invite, il n'en repousse personne: il prévient seulement, que tel jour, à telle heure, on exécutera tel morceau de Beethoven dans telle église: Alors, comme une église est ouverte à tout le monde, entrera qui voudra, ou mieux, qui pourra. Mais comme, d'un autre coté, toute manifestation d'approbation ou d'improbation est défendue dans une église, comprendra et jouira tout bas qui pourra, s'ennuiera et blasphèmera tout bas qui voudra: chacun en aura toujours pour son argent. Or, maintenant, si dans cette foule Urhan a le bonheur de rencontrer quelques ames qui comprennent la sienne et qui jouissent à l'unisson de cette admirable musique, si libéralement offerte, eh bien, ce sont toujours quelques hommages de plus facilement rendus à ce génie de Beethoven. Urhan a-t-il le malheur de ne pouvoir pas se faire comprendre? il lui est facile de s'en consoler, puisqu'il l'ignore; parvient-il enfin à convertir à la grande école une ame égarée long-temps à la suite de la musique mondaine? cette concession est un nouvel acte méritoire, dont lui tiendra compte le dieu de l'harmonie. Cette manière d'envisager l'art a bien aussi son mérite: pour sa noblesse et le désintéressement au moins, elle n'est pas de son siècle.

Aussi pour s'aider dans cette espèce d'apostolat musical, Urhan a-t-il grand soin de s'adjoindre des artistes aussi dignes que lui de la hauteur, de la sainteté presque de leur mission: Cette année c'était Listz, le grand pianiste, qui prêtait son aide à Urhan, et Dieu sait quelle aide! Il faut croire que le lieu même, la circonstance et l'amitié prêtaient à Listz leur triple inspiration, leur triple enthousiasme; car jamais, et nous en appelons au souvenir de tous ceux qui ont eu le bonheur de l'entendre lundi dernier, non, jamais Beethoven n'avait trouvé un aussi éloquent interprète. Ainsi, qui jamais a rendu et qui rendra jamais avec cette désespérante perfection sa ravissante poésie du premier morceau? Ne comprenez-vous pas la lutte impuissante d'une ame aux prises avec une force inconnue et tenace qui l'embrasse, qui l'étreint, qui l'abat, qui ne la laisse se relever que pour l'abattre encore, pour la dompter enfin? ne vous sentiez-vous pas touché des plaintes de cette ame qui, n'en peut mais, qui cède parce qu'il faut céder, mais qui semble demander pourquoi d'une voix incertaine et tremblante? ce qu'exprime si heureusement cette petite phrase mélancolique et monotone, qui revient toujours après le tonnerre des plus larges accords!

Et l'andante, que de suavité! que de grâce! que de sérénité céleste dans ce thème, si admirablement varié pour le piano et pour le violon, qui se répondent comme deux gémissantes voix! n'est-ce pas la plus douce prière de l'abattement, l'hymne le plus touchant de la résignation et de l'espérance?

Et comme cette ame un moment subjuguée, se relève indépendante, heureuse et fière dans ce finale, empreint de tant de verve et de tant d'originalité! C'est un chant de triomphe, commencé sur la terre, et qui va finir dans le ciel. Toutes les idées sont colossales dans Beethoven, dans ce géant de la musique; il faudrait donc un orchestre entier pour exprimer tout ce qu'il confie au seul piano et au seul violon; mais comme ces deux instrumens grandissent sous le talent de Listz et de Urhan, on peut se flatter, après les avoir entendus, d'avoir compris Beethoven autant qu'il était donné au piano et au violon de le faire comprendre: aussi honneur, trois fois honneur et reconnaissance à Listz et à Urhan, qui nous ont initiés aux merveilles de cet admirable chef-d'œuvre! Courage! nobles champions de l'art! à l'œuvre sans relâche! vos travaux porteront leurs fruits!

SECOND CONCERT DE M. BERLIOZ.

Nous ne prétendons point ici faire l'analyse de la symphonie exécutée dimanche dernier au Conservatoire. Nous venons seulement constater un nouveau triomphe d'Hector Berlioz Oui, nouveau triomphe, bien qu'une première audition soit insuffisante pour que le public, les artistes, les musiciens eux-mêmes, puissent pénétrer le sens d'une vaste composition; nouveau triomphe, bien que l'orchestre n'ait pas eu le temps de rendre l'exécution digne de lui et digne de l'ouvrage. Mais la foule est venue, et la foule a été attentive, sympathique, et elle a su faire la part des circonstances dont nous venons de parler. Mais un morceau a été applaudi avec fureur et redemandé avec acclamation. Ce morceau, exécuté hier, est aujourd'hui célèbre. Dans les salons, dans les foyers, partout où l'on se rassemble, l'on entend parler de la *Marche des Pélerins;* partout l'on s'extasie sur l'effet de ce rythme mystérieux, de cette prière à laquelle les arpèges de l'alto principal prêtent une couleur si religieuse, et de cette cloche que l'on entend d'abord dans le lointain, dont le son devient toujours plus fort et plus distinct à mesure que les moines avancent au monastère, et qui, lorsqu'ils sont entrés dans la chapelle, finit par résonner seule, en laissant toutefois parvenir à l'oreille le murmure d'une psalmodie grave avec ses interruptions et ses pauses. Quel enthousiasme ne produira pas ce morceau et le suivant, la *Sérénade*, tous deux si frappans de vérité et saisissans de couleur, lorsque les exécutans, débarrassés d'une préoccupation insupportable et continuelle, libres d'une gêne matérielle, et maîtres de leurs parties, seront tout entiers sous l'influence des sentimens qui les domineront, et lorsqu'ils seront devenus les interprètes d'une

pensée devenue leur propre pensée! Le public n'a pas tout compris, il est vrai, mais ce qu'il a compris lui révèle la portée de ce qu'il a à comprendre, et du connu il arrivera à l'inconnu.

Nous reviendrons sur cette symphonie. Nous la méditerons, nous l'étudierons avec conscience, et nous tâcherons de saisir la pensée de l'auteur dans toutes les parties de son œuvre. Pour le moment, nous ne pourrions que hasarder des conjectures sur le premier morceau, et surtout sur le quatrième, *l'Orgie de brigands*, dans lesquels, à travers des torrens d'une harmonie encore obscure et nuageuse, nons avons cru entrevoir d'étincelantes beautés et découvrir des traits d'une expression vigoureuse et vraie, tels que cette terreur qui saisit les brigands au milieu de leur fête et de leur joie frénétique, lorsqu'un bruit de pas, entendu autour d'eux, leur fait craindre une surprise fatale. Mais nous pouvons dire dès à présent, sans crainte de nous tromper, que si Berlioz semble particulièrement doué de la faculté de peindre les scènes sombres et terribles, il trouve dans des tableaux plus calmes de sereines inspirations, des couleurs qui reposent, des images fraîches aux nuances veloutées. Les mélodies du premier allegro, les solo de cor anglais et d'alto principal, dans la *Sérénade*, justifient cette observation.

Nous parlerons aussi de cette fantaisie sur l'Orientale de Victor Hugo, *la Captive*, chef-d'œuvre de mélodie, de science et d'instrumentation, comme la romance tirée du roman de *Marie*, est un chef-d'œuvre de douce mélancolie et de simplicité. Quant à l'ouverture de *Waverley*, rendue avec beaucoup de feu par l'orchestre, nous avouons qu'elle ne nous avait jamais produit autant d'effet que dimanche dernier. Il y a loin de cette ouverture à celles des *Francs-Juges* et du *Roi Léar*; mais elle est digne de les précéder.

On se demande quelquefois par quels procédés le compositeur qui ne joue, comme Berlioz, d'aucun instrument obtient les effets extraordinaires d'instrumentation qui abondent dans ses symphonies. A cela on peut répondre par un seul mot: le génie. Or le génie ne s'apprend pas. On ne l'acquiert pas au moyen d'une méthode. Le génie est une révélation. Berlioz ne joue d'aucun instrument, à la vérité; mais il joue de tous à la fois, c'est-à-dire que son instrument, c'est l'orchestre, et de même que l'instrumentiste n'a pas besoin de mettre les doigts sur son piano ou d'emboucher la clarinette pour avoir l'idée des différens timbres qui correspondent aux différentes notes aux perceptions desquelles il rapporte ses mélodies, de même aussi les effets d'orchestre se révèlent instinctivement, soudainement et sans effort à l'instrumentaliste, comme le peintre conçoit un tableau dans son imagination avec ses contrastes d'ombres et de lumières.

Berlioz a déjà plus de renommée que tels ou tels compositeurs, auteurs de plusieurs opéras qui n'ont manqué ni d'exécutans ni de prôneurs; et pourtant les portes du théâtre lui sont encore fermées. Isolé de toute coterie, il a pris à partie le public, et a obtenu au-dehors de brillans succès. Seul, il s'est fait une scène, des drames, un orchestre. Mais, dira-t-on peut-être, ce n'est pas que nous contestions le talent du jeune artiste, mais vous avouez que le public a peine à comprendre sa musique; c'est précisément pour cela que nous n'en voulons pas. — Oui, nous admettons que la musique de Berlioz contrarie les habitudes du public. Cependant vous voyez que le public s'y fait. Et puis, de ce qu'un artiste n'est pas compris, faut-il coulure que les moyens de se faire comprendre doivent lui être refusés? Du reste, le théâtre change la question. Au théâtre, le poème est un interprète suffisant de la musique. Vous avez dans les ballets, dans les décors, dans les chanteurs, de brillans accessoires et des compensations certaines. Oui, le public n'appréciera pas tout d'un coup le mérite d'un opéra écrit par l'auteur de la *Symphonie fantastique*. Mais il se trouvera là encore quelque *Marche du supplice*, quelque *Prière des Pélerins* qui l'électrisera. Peut-on dire que le public apprécie aujourd'hui toutes les beautés d'un *Don Giovani*, d'un *Guillaume-Tell*, d'un *Robert-le-Diable?* Assurément non, et voyez pourtant le succès, la vogue opiniâtre de ces ouvrages! Chaque jour le jeune artiste recrute dans le public une masse formidable contre laquelle vous ne pourrez bientôt plus résister. Croyez-nous, n'attendez pas qu'il vous force la main; il vous sera plus glorieux de la lui tendre.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui troisième et dernier concert de M. Hector Berlioz. Nous ne doutons que la salle du Conservatoire ne soit remplie de bonne heure d'amateurs avides d'écouter avec un silence religieux la musique de ce jeune et déjà célèbre compositeur. Mademoiselle Heinefetter vient d'arriver à Paris pour remplir une promesse faite à M. Berlioz. Nous l'entendrons aujourd'hui même; elle chantera un air de Donizetti.

*** On parle déjà beaucoup dans les salons d'une nouvelle scène en forme de romance, de M. *Meyerbeer : le Moine*. Ce morceau qui fera époque sera incessamment publié dans l'*Hommage aux Dames*, album de chant.

*** Aux Bouffes, toujours même affluence; il est impossible de trouver place à ce théâtre, où les plus brillantes toilettes sont de rigueur cette année.

*** M. Strauss, le compositeur et exécutant de *valses* de Vienne, qui jouit d'une grande renommée pour ce genre de musique, est dans ce moment à Berlin; il y est arrivé avec son orchestre composé de trente personnes.

*** Le théâtre Nautique nous a fait entendre hier soir pour la première fois une partie des chœurs du théâtre Allemand, qui ont produit un effet magique. Si, comme tout le fait espérer, la troupe allemande se compose d'artistes habiles, l'hiver ne pourra manquer d'être productif à ce théâtre qui mérite, sous tous les rapports, des encouragemens du gouvernement.

** *Robert-le-Diable* vient d'être représenté à Calais avec le succès que M. Meyerbeer est accoutumé à obtenir partout aujourd'hui. Les acteurs, le décorateur, ont eu également droit aux applaudisssmens du public.

*** Un petit ballet en deux actes, de la composition de M. Henri, sera mis à l'étude à l'Académie Royale de Musique aussitôt que ce théâtre nous aura montré *la Juive*, d'Halévy, que l'on répète avec activité.

*** La 117e représentation de Robert à l'Opéra a produit 9488 fr., et l'on a renvoyé plus de 500 personnes qui n'ont pu trouver place dans la vaste salle de l'Opéra.

*** M. Serda, qui est dans ce moment à Bruxelles, est engagé à l'Opéra pour le mois d'avril prochain. Ce théâtre possédera alors les deux plus brillantes basse-tailles français.

*** Les amateurs de musique d'*Orléans* viennent de fonder un institut musical. Deux cours de musique, dont un gratuit, seront professés d'après la méthode de Choron. Un troisième cours de chant et de vocalisation sera ouvert incessamment. Des classes d'instrument seront créées plus tard, suivant les ressources de la Société, qui ne consistent que dans les souscriptions des amateurs. Nous espérons que le gouvernement, et surtout le maire de la ville d'Orléans accorderont appui et protection à un établissement aussi utile.

*** Les musiciens de Lille ont célébré la Ste-Cécile d'une manière inusitée. Au lieu de faire chanter une grand'messe, comme ils en avaient l'habitude, ils se sont réunis au nombre de plus de cent, et ont parcouru les principales rues de la ville en exécutant des pas redoublés avec un ensemble et un accord qu'on était loin d'attendre d'une aussi grande réunion. Arrivés sur la grande place, ils ont exécuté avec une verve extraordinaire l'ouverture de la *Muette* et la valse de *Robert-le-Diable* Le public, qui était accouru en foule, a témoigné par des applaudissemens tout le plaisir qu'il éprouvait.

*** On parle au théâtre de la Bourse d'un ouvrage en trois actes, *le Duc de Guise à Naples*, dont le poème est attribué à M. Théodore Anne, connu dans la littérature par plusieurs vaudevilles et quelques livres politiques, et la musique à M. Rifaut, l'auteur de celle de *la Sentinelle perdue*.

*** L'Opéra-Comique a reçu cette semaine un ouvrage dont la musique est d'un jeune compositeur de Boulogne, le poème de M. Villain-Saint-Hilaire. Cet ouvrage avait déjà été reçu par le comité de ce théâtre sous l'administration de M. Paul.

*** MM. Sowinsky et Robrechts donnent en ce moment de brillans concerts à Caen. Ces artistes habiles parcoureront une partie de la France avant de revenir à Paris.

*** Il est question du prochain début à l'Opéra de mademoiselle Zélie Pierson, sœur de la charmante Louise Pierson, sitôt enlevée à son art; cette jeune personne a subi vendredi dernier un examen en présence de MM. Véron, Duponchel et Coraly. Elle s'en est acquittée de façon à donner les plus grandes espérances.

*** Madame Filippowicz, qui récemment a obtenu beaucoup de succès à l'Opéra-Comique, et qu'ait justement appréciée comme violon de premier ordre, vient de quitter Paris; elle donnera des concerts à Lille, Arras, Bruxelles et Amsterdam.

*** Pour les débuts de mademoiselle Brambilla nous verrons incessamment *la Semiramide*.

*** Les soirées musicales de M. Zimmermann prennent chaque mois un essor plus grand. Jeudi dernier nous y avons entendu, le grand septuor de Hummel, exécuté avec talent par M. Cholet; un duo chanté par H. Nourrit et Mlle Falcon; un concerto de *Chopin*, joué avec une perfection rare par un enfant de 10 ans, le petit Goréat, élève de M. Zimmermann; on a particulièrement remarqué et applaudi une fantaisie pour le violon sur *Ecco ridente* de Rossini, composé et exécuté par M. Panofka, dont nous avons déjà parlé lors de son brillant début au premier concert de M. Berlioz. Un quatuor, chanté par MM. Dupont Piog, Prévost et Dérivis; mérite des éloges, ce morceau remarquable est de M. Clapisson; nous l'engageons beaucoup à le publier, et nous nous ferons un devoir d'en faire une analyse détaillée.

*** Les débuts de mademoiselle Annette Lebrun à l'Opéra-Comique donnent les plus belles espérances. Que cette jeune et jolie personne continue à travailler, et elle sera une cantatrice de premier ordre

*** Strasbourg, *du* 28 *novembre.* — Une nombreuse et brillante société s'était réunie, mercredi dernier, à la reprise de *Robert-le-Diable*, donnée au bénéfice de M. Julien. Cette affluence, qui n'a manqué à aucune des représentations de cet opéra, était un nouvel hommage rendu à la sublime partition de Meyerbeer, au luxe de la mise en scène, aux efforts de tout genre faits par le directeur, M. Brice, pour que l'exécution fût digne de l'ouvrage, et enfin du talent de M. Julien, dont la voix se déploie avec tant de charme et d'éclat dans le rôle de Robert. Les autres sont tous remplis d'une manière distinguée. La voix ronde et sonore de M. Roy, l'intelligence avec laquelle il a saisi la sombre physionomie de Bertram; le brillant, la légèreté, l'articulation parfaite de Mme Valmont; la méthode exquise de Mlle Ferrand, et le timbre pur de son organe; le chant souple et facile de M. Lange : voilà des élémens de succès incontestalbes, qui nous promettent une suite de brillantes soirées. Les danses fantastiques, les décors du troisième et du cinquième actes, et généralement la fraîcheur et la richesse des costumes, attestent qu'on a voulu nous séduire aussi bien par les yeux que par l'ame et les oreilles.

MM. les abonnés recevront avec le N° 49 de la *Gazette Musicale* : Le Galop des Lanterne de *Chao-Kang*, arrangé pour le piano, par Kalkbrenner.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, n° 16.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, A. GUENER, HALÉVY (professeur de contrepoint au Conservatoire), JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

1re ANNÉE. N° 50.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	8	75	9	50
6 m. 15	16	50	18	»
1 an. 30	33	»	36	»

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 14 DÉCEMBRE 1834.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront le premier de chaque mois un morceau de musique de piano.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

L'HOMME VERT,

CONTE FANTASTIQUE,

Par M. J. Janin.

Ceci est une aventure tirée des Mémoires d'un musicien. Les détails de cette histoire sont simples et si touchans, que je les ai tous réunis pour les rendre tels que je les ai appris et reçus; aux musiciens jeunes et vieux, qui nous lisent réunis qu'ils sont par l'amour de l'art, cette belle et innocente passion.

— J'étais encore un enfant, mais un enfant de seize ans (c'est le musicien allemand qui parle), que déjà je me croyais un maître. J'étais si jeune! et parce que déjà mon violon résonnait sur l'archet en mille accords, je croyais n'avoir presque plus rien à faire. Heureuse présomption de l'âge! Mon père, qui était un musicien de la vieille roche, était fier de moi, non pas comme un maître est fier de son élève, mais comme un père est fier de son fils. Du reste, je travaillais la nuit et le jour. Mon violon était ma vie, et je m'abandonnais d'autant plus à cette ardeur musicale, que je croyais déjà, moi-même ce pauvre commençant, que chaque jour j'allais atteindre à la perfection.

Cependant je n'étais pas le seul obsédé de la même passion dans notre petite ville allemande. Plusieurs jeunes maîtres comme moi s'abandonnaient à la même frénésie musicale. Nous eûmes bientôt arrangé un quatuor, le quatuor, ce rêve de tout musicien qui commence!

Toute la rue venait trois à quatre fois par semaine chez mon père écouter nos quatuors. Nous donnions à tous nos voisins autant et plus d'harmonie qu'ils n'en pouvaient prendre dans une soirée. Ils nous écoutaient, ils nous louaient, ils nous admiraient, ils nous applaudissaient; ils faisaient merveilleusement leur partie dans les concerts de notre éducation musicale. Pour ma part, je ne crois pas qu'en aucun temps de ma vie j'aie joué du violon avec plus d'amour et plus d'orgueil.

Un soir d'automne, l'air était doux et limpide, le ciel était calme, la terre tournait sur elle-même avec un mouvement plus lent que de coutume, et nos violons se ressentaient de tout ce calme si doux, quand tout à coup, au milieu du vaste salon de mon père où nous donnions nos concerts, nous vîmes entrer un homme de l'apparence la plus étrange. Il portait de petites culottes étroites d'une coupe fort antique et de couleur violette, pauvre velours usé et qui avait perdu son éclat; ses bas de laine étaient bleus et à carreaux; ses souliers, très-recouverts, étaient ornés d'agraffes en argent. Tout ce costume, déjà si bizarre, était complété par un habit vert perroquet, et rehaussé par de larges et flamboyans boutons en acier; au-dessus de cet habit on voyait une immense cravate noire, et au-dessus de la cravate une tête mélancolique: cette tête était ornée de longs cheveux bouclés. Cet homme était sans sourire, mais ses yeux étaient vifs et ardens. Il entra chez mon père sans se faire annoncer, puis, voyant dans le coin de la salle une petite

place vide à côté de la jolie Nanrel, ma cousine, il fut s'asseoir à cette place, après quoi, prenant un air attentif, il prêta l'oreille au quatuor.

Mais la présence de cet étranger nous avait tous frappé de je ne sais quelle peur immense et inexplicable. A peine il fut assis à côté de la jolie Nanrel, que la mesure manqua à nos quatre violons. En vain mon père accourut à notre secours, et mon père c'était un habile musicien, rien n'y fit; tout le quatuor fut dérangé. Alors l'étranger se leva et vint à moi, et d'un air sévère : « Jeune homme, me dit-il, votre ardeur vous emporte trop loin; vous êtes attaché à un archet trop fougeux pour vous; c'est là un instrument qu'il ne faut pas toucher à l'improviste, de peur de se brûler les doigts. » Puis se tournant vers mes trois confrères, il adresse à chacun d'eux des paroles de reproche, avec un air de doute sur leur avenir d'artiste, qui rendait ces paroles bien cruelles. Pour moi, j'avoue que je sentis un froid mortel circuler dans mes veines, quand je vis l'air méprisant de l'étranger; je me croyais si fort un excellent violon! Cependant l'homme vert ramassa mon archet que j'avais laissé tomber, il prit mon violon de mes mains, et il se mit à en jouer. Alors je me sentis plus humilié que jamais.

Mais aussi quelle verve! et quel jeu admirable! et quels accords venus du ciel! et quelles plaintes harmonieuses tirait l'étranger de mon violon! On eût dit qu'une âme invisible, cachée dans ce bois sonore, était subitement réveillée par un rayon venu d'en haut. Jamais, non, jamais, même dans mes songes d'été, je n'avais rêvé cet idéal! Oui, à coup sûr c'était un esprit invisible et charmant qui chantait dans mon violon obéissant aux doigts de l'homme vert.

Quand l'étranger eut déposé son instrument, on l'écoutait encore. Aux premières notes qu'il avait laissé tomber de son archet, toute l'assemblée s'était levée d'un mouvement unanime; et maintenant qu'elle n'écoutait plus, elle applaudissait de ce murmure silencieux qui vaut mieux que les plus bruyans bravos de ce monde. Mon père fut le premier qui prit la main de l'étranger, et qui lui adressa de respectueuses paroles de bien-venue. L'homme vert cependant, rendu à toute sa modestie naturelle, rougissait de tant d'hommages. La foule enfin prit congé, et nous restâmes seuls, mon père, moi et l'homme vert.

Nous savions que dans notre bonne petite ville il y avait, ce même mois de septembre, une réunion de grands maîtres allemands qui devaient former un savant et utile congrès musical; naturellement nous fûmes persuadés que l'homme vert était un maître nouvellement arrivé pour l'assemblée, et mon père s'empressa de lui offrir l'hospitalité de sa maison : l'homme vert accepta en nous tendant la main. Le voilà donc notre hôte; le voilà assis à notre table, assis à notre foyer domestique comme le frère de mon père. Simple, et bon, et savant, Dieu le sait! Surtout son grand et inépuisable sujet de conversation, c'était la facture des instrumens, et les meilleures combinaisons à employer pour arriver à des résultats incroyables et tout nouveaux; une fois sur ce sujet, l'homme vert ne tarissait plus.

Voilà la vie que nous menions depuis quinze jours, entourant notre bon hôte de tous les soins qu'il méritait, prêtant l'oreille à ses leçons, et le bénissant dans notre cœur de tous ses conseils quand il nous disait : « Jeunes gens, aimez la musique; c'est le pain des âmes; la musique nous fait mieux connaître le but de la vie; c'est l'immortalité de la terre. » Ainsi parlait-il. Mais si par hasard survenait un étranger, notre savant ami s'enfuyait dans le jardin. Il aimait à être seul, ou du moins à être seul avec nous. Un jour cependant arriva chez mon père un de ses amis nommé Kurz, riche marchand de bois des environs. Ce bonhomme Kurz, à vrai dire, n'était guère homme à mon goût. Il était riche, il était généreux; il ne savait que vendre cher et acheter à bas prix; c'était un homme comme tous les hommes; moins que rien, pour moi fils d'artiste et qui n'aimais que les artistes. A l'aspect du marchand de bois, l'homme vert sortit à la hâte; mais Kurz l'avait déjà entrevu et reconnu; et le suivant des yeux: « Quel homme avez-vous recueilli chez vous, » dit-il à mon père; » vous avez là un singulier hôte, sur ma parole, et ma foi j'aurais plutôt parié qu'il était au fond de l'eau que dans votre maison. » Ainsi parla M. Kurz.

—Vous le connaissez donc, s'écria mon père avec une curiosité mal déguisée?

—Si je le connais! dit M. Kurz. Il a long-temps habité mon village; il a nom Beze, il est charpentier de son état: mais c'est un homme fantasque qui s'occupe fort peu des choses de ce monde. Il y a quelque temps que l'orgue de notre petite église ayant perdu le son, la commune résolut d'avoir un orgue tout neuf; aussitôt votre hôte, Beze, vint nous proposer ses services. Il se chargeait de construire l'orgue tout seul à ses frais; il ne demandait que les matériaux. Il avait l'air si convaincu, et son offre était d'ailleurs si acceptable, qu'elle fut acceptée. Le voilà donc qui se met à l'ouvrage; il arrange, il dérange, il prépare, il appartient à son œuvre corps et âme; il y passe la nuit, il y passe le jour, il en perd le boire et le manger. Enfin son œuvre est achevée. L'orgue résonne dans l'église, et jamais on n'avait vu rien de plus beau. On arrive de toutes parts pour admirer ce

chef-d'œuve. Nous accourons tous nous autres les notables de l'endroit; tout le village est dans l'attente. Beze cependant nous explique le mécanisme de son instrument; il entre dans les plus minutieux détails; il poursuit chacune de ses démonstrations. En même temps, pour dernière démonstration, il se met à l'orgue et il en joue. Nous étions tout oreilles et tout silence, et nous entendions à peine mille sons confus et sans aucun sens. Aussitôt le vieil organiste de la paroisse, hors de lui, sort des rangs, impatient de nous montrer son savoir faire sur cet instrument si noble et si beau; mais l'instrument est rebelle à toute mélodie. Alors mille brocards de pleuvoir sur le malencontreux ouvrier : d'une commune voix son orgue est déclaré détestable. Enfin grand tumulte dans l'église. Beze cependant n'en fut pas intimidé; il sortit en jetant sur nous un regard ironique, et comme s'il avait fait un chef-d'œuvre méconnu. Voilà, mon cher ami, l'hôte illustre que vous recevez chez vous!

Ainsi parla M. Kurz, avec cette facilité empesée d'un ignorant qui se sent assez d'argent pour s'élever jusqu'à la fatuité. Je ne sais pas ce que dit ensuite ce marchand; il m'aurait éte impossible d'entendre parler ainsi plus long-temps de mon ami; j'entrai dans le jardin pour le rejoindre. En effet, il était au jardin, à sa place accoutumée, sur le gazon, au pied du grand pommier, le visage tourné vers le soleil couchant. Quand il m'eut aperçu, il me fit signe d'approcher. « Voyez, me dit-il d'une voix émue, comme le soleil se couche là-bas dans toute sa splendeur; eh bien, le moindre nuage peut obscurcir cet éclat de feu. Telle est l'histoire de l'homme de génie; les propos d'un ignorant peuvent le ternir un instant, mais aussi le premier souffle chasse le nuage d'un jour.»

J'étais profondément ému de ces mélancoliques paroles; je voulus rassurer mon ami. « Oh! me dit-il, je ne crains rien; mon âme ne peut pas être troublée par le vulgaire; je sais bien que le progrès n'est pas chose si facile, et qu'attendre est tout en ce monde. L'exemple de nos pères nous a été inutile; toute perfection est assurée d'être repoussée par les hommes; tirez-les de la routine, ils feront le signe de la croix comme s'ils avaient vu l'Ante-Christ! Mais après Dieu le temps est le maître. Ce bel orgue que j'ai construit, ce grand ouvrage de mes mains, possède une âme, mais il faut un homme qui réveille cette âme endormie. C'est l'histoire du cheval d'Alexandre, qui n'a pu être monté que par Alexandre.

En même temps le soleil jetait un dernier adieu à tout le paysage; la lumière s'en allant par degrés, remontait au ciel en glissant légèrement sur les montagnes. « Mon ami, reprit l'homme vert, qu'importe d'ailleurs l'âme insensible d'un instrument de bois ou de plomb, quand on pense à l'âme immortelle? eh! que d'âmes errantes s'en vont là-bas dans cette enveloppe de rosée, embaumée par le parfum des fleurs!

Et quand la nuit fut venue : « Allons, me dit-il, allons, mon fils, jouer du violon. »

Peu à peu cependant notre ville s'animait d'une foule nouvelle. L'heure du concours musical étant venue, les maîtres accoururent en foule de toutes parts. C'était dans toute la ville à qui leur donnerait l'hospitalité la plus digne à tous ces grands noms. La musique est l'orgueil et le bonheur de notre Allemagne chérie! Chaque grand musicien nouveau venu était reçu comme un roi; son entrée était un triomphe véritable; nous nous portions sur le passage de tous ces maîtres pour les voir, pour les applaudir. Nous vîmes arriver tour à tour les maîtres célèbres; Grawun, l'inépuisable génie qui puisa toutes ses inspirations dans son cœur; Fursch et Hasse, ses deux compagnons fidèles; le grand Téléman, que nous avait confié sa bonne ville de Hambourg; puis le jeune Gasmann, dont l'Allemagne pressentait la gloire future; enfin, nous vîmes arriver une lettre de Gluck lui-même, absent malgré lui de cette fête des arts, Gluck exprimait à ses élèves combien il se reprochait son absence. Sa lettre se terminait par les vœux les plus sincères pour les progrès de l'art allemand. Enfin se forma dans notre petite ville le cercle le plus intéressant et le plus curieux des plus grands maîtres de notre âge.

Ces grands hommes étaient en même temps les plus simples et les meilleurs des hommes. Leurs conférences étaient plus que publiques; elles avaient lieu dans le plus vaste salon de la meilleure auberge de la ville, à l'enseigne de *Sainte Cécile*, et là on pouvait venir les entendre et les voir tant qu'on voulait. Moi, tout timide, je ne manquais pas à cette grande fête. Je me glissais entre les tables, je me cachais dans un coin; et là, pendant des heures entières, j'écoutais ces discours merveilleux et je contemplais ces nobles visages. De temps à autre les maîtres interrompaient leurs conversations pour s'offrir les uns les autres, quelques grands verres d'un vieux vin allemand qui leur réjouissait le cœur.

Un soir, qu'ils étaient tous réunis, et que j'étais à mon poste à les entendre, la conversation vint à tomber sur l'Homme vert. Chacun répéta ce qu'il avait entendu dire d'un musicien mystérieux qui se cache à tous les regards. « Par le ciel, dit Grawun, il ne sera pas dit que nous ne ferons pas connaissance avec un homme de génie qui se cache; faisons-le venir, enfans; qu'il soit des nôtres; qu'il parle avec nous, qu'il boive avec nous,

qu'il partage notre conversation et nos plaisirs. »

Alors moi, tout humblement, je m'avançai au milieu du groupe. « Mes maîtres, dis-je humblement, l'homme dont vous parlez est en effet un grand musicien, un génie qui se cache; mais vous aurez beau l'inviter, il ne voudra pas venir. » Alors tout étonnés ils répètent : *Il ne voudra pas venir!* Et mille questions se pressaient l'une et l'autre. Moi, les voyant attentifs, je leur racontai l'histoire de l'orgue du village voisin; et comment personne n'en pouvait jouer, et comment c'était là un grand sujet de reproche et un grand chagrin pour mon ami.

Quand les maîtres eurent entendu cette histoire, ils furent saisis d'une grande ardeur. « Mes amis, dit Grawun, demain matin de bonne heure, jour de dimanche, nous irons voir cet orgue qui ne veut pas chanter. Par le roi David! cela serait étrange si un instrument quelconque résistait à tant de maîtres réunis!

A ces mots Hasse et Fursch applaudirent. Téléman ajouta qu'il réfléchirait au moyen de ramener au pied de son orgue le mystérieux ouvrier qui l'avait fait, mais le jeune Gasmann s'écria en poussant un soupir : « Mes amis, il y a un homme dans le monde qui tirerait des sons de la pierre. Mais où es-tu, notre maître divin, *Emmanuel Bach?* »

Ils se donnèrent rendez-vous autour de l'orgue pour le lendemain matin.

Le lendemain, le plus beau jour se levait sur la petite église qui renfermait l'orgue du maître charpentier, lorsque deux hommes à pied entrèrent dans l'église par la porte du cimetière. L'un de ces deux hommes était dans la force de l'âge; on voyait sur son large front la profondeur de ses pensées; son grand œil bleu brillait d'un éclat doux et calme : celui qui l'accompagnait était un jeune homme vif et bon, et d'un frais visage épanoui. « Maître, disait-il, pourquoi vous arrêter ainsi en chemin? la réunion des maîtres sera finie quand vous arriverez — Mon fils, dit l'autre, une voix à mon cœur me pousse à entrer dans cette église. N'as-tu pas entendu hier ce qu'un voyageur nous racontait d'un orgue mystérieux que nul encore ne peut toucher; ce voyageur appelait cet orgue le travail du délire, le ciel m'envoye pour savoir si ce n'est pas le produit du génie. Entrons donc, mon enfant; prie le ciel tout bas; je vais accompagner sur cet orgue ta prière du matin.

Ils rentrèrent. Le maître fut se recueillir assis devant l'orgue dont son éléve défendit la porte. Bientôt l'église se remplit de fidèles qui venaient entendre la messe du dimanche; bientôt les maîtres, fidèles au rendez-vous qu'ils s'étaient donné la veille, vinrent à l'église; et, comme le prêtre était à l'autel, ils se mirent à genoux en priant. Tout-à-coup, un bruit descendu du ciel fait retentir la petite église; les sons les mieux nourris, des sons divins, s'exhalent de cet orgue muet jusqu'alors. Les fidèles restent interdits, comme s'ils entendaient un ange; les maîtres relèvent la tête, chacun cherchant quel est celui d'entr'eux qui touche l'orgue, et ils s'épouvantent en se retrouvant tous à genoux à la même place; le prêtre lui-même est saisi d'une secrète terreur. Cependant, l'orgue touché par un génie inspiré était tour à tour grave, sublime, mélancolique, passionné, plaintif; tantôt flûte, tantôt tonnerre, tantôt louange à Dieu, tantôt terreur des hommes; on écoutait, on admirait, on restait prosterné!

Dans cette foule un homme seul levait la tête, c'était l'homme vert! Il était près de l'autel, appuyé contre un pilier, et il regardait son orgue, son ouvrage animé, ou plutôt il regardait le ciel. A la fin, sa pensée était donc manifestée aux hommes! à la fin, sa révélation était donc complète! Il ne pleurait pas, il ne priait pas, il écoutait à peine, il se croyait le jouet d'un rêve; il était le plus heureux de toute cette heureuse foule attendrie, passionnée, quand il vit que tous les regards étaient fixés sur lui avec orgueil; il sortit de l'église d'un pas rapide, et la messe continua.

Quand la grande messe fut achevée, les maîtres se pressèrent à la porte de l'orgue pour savoir quel était l'ange qui en avait touché ainsi. — La porte s'ouvrit. — Ils s'écrièrent tous : — Emmanuel Bach! — Emmanuel Bach!

C'était lui-même Emmanuel Bach! Mes amis, dit-il, bonjour. Voici votre frère arrivé. Mais où est l'homme de génie qui a fait cet orgue, où est-il que je l'embrasse, ou plutôt que je me jette à ses pieds? On répondit à Emmanuel que cet homme était invisible, et les maîtres ajoutèrent : — Viens déjeûner, notre maître, à l'enseigne de Sainte-Cécile?

Le soir venu, Emmanuel Bach et Grawn se promenaient dans le jardin de mon père. Ils cherchaient; ils appelaient mon ami l'homme vert. A la fin, ils le trouvèrent sous son arbre favori; mais dans quel état, ô ciel! la tête de mon pauvre ami était penchée contre le tronc de l'arbre, son œil, encore ouvert, cherchait vaguement les derniers rayons du soleil, ses mains étaient étendues sur ses genoux, et aucun mouvement de son cœur n'annonçait qu'il respirât.

Je me précipite, Emmanuel Bach se précipite, Grawn tient la tête de mon ami, on l'appele! alors il ouvre les yeux, ses mains se dilatent comme s'il voulait jouer de l'orgue, puis apercevant les maîtres étrangers : —

Ah ! dit-il, vous ici, mes maîtres, ah ! vous ici, Emmanuel Bach, vous, mon Dieu de ce matin, ah ! pardonnez-moi si je ne vous reçois pas avec tout respect ; je n'en puis plus, l'émotion m'a tué, je succombe sous le bonheur, je suis écrasé par le son de mon bel orgue. — Je meurs.

Les deux maîtres se placèrent près du pauvre charpentier. — Oui, dit-il, je puis mourir ; Grawn à ma gauche, Emmanuel Bach à ma droite ! puis se tournant vers moi, il me tendit la main. — Adieu, mon fils, me dit-il ; vous, mes maîtres, bénissez-moi !

Le dernier rayon du beau soleil emporta l'ame de mon ami dans le nuage rose, le doux crépuscule tombait sur ce noble visage comme un filet argenté, et, dans le lointain, tout faisait silence pour écouter une simple et pieuse mélodie mortuaire qui s'échappait de la flûte enchantée de Grawn. J. Janin.

DE L'IMPOT PRÉLEVÉ SUR LA MUSIQUE,

SOUS LE NOM DE DROIT DES INDIGENS.

Lorsque le temps sera venu où la profession de musicien pourra être exercée librement, quand les mains qui aujourd'hui serrent la gorge des compositeurs, et leur permettent à peine de respirer, auront été forcées de lâcher prise, on ne croira pas que l'injustice révoltante dont ils sont victimes ait pu jamais exister. Nos sages de la chambre des députés ont fait une loi qui autorise le vol et la spoliation. Je le prouve ; à l'époque où la question du droit des pauvres sur les recettes des spectacles, bals et concerts a été agitée, les directeurs des nombreux théâtres de Paris se réunirent pour défendre leur cause et ils firent si bien que le droit des indigens fut réduit, pour eux, au onzième de la recette. Mais les concerts n'eurent pas de représentans, personne ne les protégea contre la générosité des gens qui savent si bien faire l'aumône avec le bien d'autrui. En conséquence pendant qu'on n'exigeait de l'art dramatique que le onzième de ses recettes, on extorqua à la musique le quart des siennes, et cela sans faire entrer le moins du monde en ligne de compte les frais énormes, inévitables pour le moindre concert. Ainsi pour les séances du conservatoire, le gouvernement accorde bien la salle gratuitement, mais il n'y en a pas moins un déboursé de 250 francs pour les ouvreuses, les garçons d'orchestre, le fumiste, le lampiste, le bois, l'éclairage, les pompiers et la garde municipale ; viennent ensuite les affiches, programmes et billets dont l'impression coûte 150 fr. ; la copie, qui va de 150 à 200 francs par concert, et les exécutans. Car enfin ils faut qu'ils vivent aussi, et depuis que les directeurs ont imaginé de donner 600 fr. par an à un excellent violon, les artistes sont bien forcés de tirer de leur talent tout le parti possible. De sorte qu'une orchestre complet, payés au taux le plus bas pour un concert et deux répétitions, ne peut coûter moins de 1000 francs. Que sera-ce si le compositeur veut faire entendre un chœur ; les frais s'éléveront aussitôt de 5 ou 600 cent francs. Mais je suppose que par économie, il renonce à l'exécution de toute musique chorale, quoiqu'il en eut pu résulter peut-être un avantage immense pour l'avenir de sa carrière, l'addition des sommes que nous avons énumérées plus haut nous donnera toujours un total de 1500 francs. Une recette égale à cette somme est assez belle pour un concert, il n'arrive pas toujours qu'elle aille au-de-là ; d'après la loi, le fermier du droit des indigens pourra cependant venir vous demander 375 francs, que vous serez obligé de lui donner quoique vous n'ayez pas un sou de bénéfice. C'est une spoliation, rien de moins. C'est demander aux compositeurs la bourse ou la vie, absolument comme pourraient le faire les héros de la forêt de Bondy : Oui, la bourse ou la vie, car la vie d'un artiste est dans la publicité de ses œuvres, et quand il ne lui reste d'autre alternative que de demeurer inconnu en gardant ses partitions en porte-feuille, ou de se laisser dépouiller, souvent de son strict nécessaire, pour obtenir l'exhibition publique de ces compositions, pour peu qu'il ait de sang artiste dans les veines, il n'hésitera pas. Cette loi est tellement absurde, tellement monstrueuse, que le régisseur du droit des indigens *n'ose pas* la faire exécuter. Il se contente presque toujours d'une somme que le donneur de concert lui paye d'avance, et qui pour l'ordinaire est moindre que celle à laquelle il aurait droit *de par la loi.* — De quoi vous plaignez vous donc alors, me dira-t-on. — Je me plains de ce que la possibilité d'être aussi rudement imposés existe pour les compositeurs ; que ce soit de 375 francs ou de la moitié de cette somme, peu importe, ils n'en sont pas moins dépouillés indignement du fruit de leurs travaux, quand la recette du concert dépasse les frais, et de leur nécessaire, quand les dépenses ne sont pas couvertes. D'ailleurs, voici une autre circonstance où la loi étant appliquée plus strictement devient plus oppressive et plus injuste. Je veux parler des concerts donnés *dans les théâtres*. Le régisseur du droit des pauvres refuse en ce cas d'entrer dans aucun arrangement préliminaire et exige non pas le quart (il ne l'ose pas encore), mais le huitième de la recette brute. Si l'on me demande pourquoi la faveur accordée aux concerts de la rue Bergère est refusée à ceux de la rue de Monsigny, je repondrai

que je l'ignore complétement. Tout ce que je sais c'est que, pour la fête musicale qui doit avoir lieu au théâtre Ventadour avec trois cents musiciens, les dépenses seront de 4500 francs, que si la recette n'est qu'égale à cette somme, au lieu du huitième qu'il compte prélever, le régisseur des indigens n'aura *pas un sou.* Il m'intentera un procès; je le perdrai; tant mieux, je voudrais qu'on allât jusqu'à me condamner à six mois de prison; il serait curieux de voir au centre de la civilisation, chez le peuple qui se dit le plus policé de l'Europe, et qui parle de liberté jusqu'à se désarticuler la mâchoire, il serait curieux, dis-je, de voir emprisonner un homme qui, n'ayant point de superflu, refuse de faire des aumônes de 1000 francs, et résiste à un brigandage égal dont on voudrait le rendre victime, par la raison unique qu'il est musicien au lieu d'être peintre, compositeur au lieu d'être poéte ou sculpteur. Quelle moralité trouvez-vous d'ailleurs dans cette charité forcée? Que dirait-on si, rencontrant M.*** dans la rue, vous alliez le prendre au collet et lui arracher de vive force le huitième de l'argent qu'il aurait sur lui, ou son habit, s'il avait par hasard oublié sa bourse, en lui disant: c'est pour les pauvres. On dirait qu'il vaut mieux vivre chez les Tartares qu'au milieu d'un peuple où l'on est exposé à de pareilles vexations. Eh bien, si une chose semblable arrivait, j'affirme que la justice et la morale publique seseraient moins insolement outragées, qu'elles ne le sont dans l'acte qui ravit à un artiste pauvre, le misérable produit de tant de pénibles labeurs, de si cruelles insomnies; j'affirme que l'opinion des honnêtes gens serait moins évidemment foulée aux pieds, qu'elle ne l'est par une loi qui, non-seulement permet, mais ordonne de prendre à un homme le quart ou le huitième d'un bénéfice que trop souvent il n'a pas fait, et qui par conséquent n'existe pas!!! L. F.

Revue critique.

Hymnes sacrées de Klopstock, mises en musique pour 4 voix, par J. Meyerbeer.

Tel est le titre d'un ouvrage que le hasard nous a fait rencontrer et dont nous tenons à rendre compte à nos lecteurs, tant à cause du mérite réel qui le distingue, que par suite du vif intérêt qui s'attache tout naturellement au nom célèbre de l'auteur, M. Meyerbeer, et de la musique religieuse! Meyerbeer, le créateur de *Robert le Diable*, du *Crociato*, de *Marguerite d'Anjou*, d'*Emma di Resburgo*, etc., etc., et d'un autre côté Klopstock, ce poète sublime, au génie si mystique! Meyerbeer et de la musique savante, s'écrieront les dilettanti? Et nous ne pourrons mieux leur répondre qu'en les renvoyant au titre ci-dessus, auquel nous pourrions ajouter encore ceux de cinquante psaumes ou de mainte autre composition sacrée; et ce que nous pourrons affirmer en outre, c'est que Meyerbeer n'est devenu un si grand compositeur dramatique, que parce qu'avant tout il est un grand maître dans le style religieux, puisque ce genre exige précisément les études sévères qui paraissent indispensables au compositeur dramatique, et sans lesquelles il n'y a point de véritable musicien, dans la stricte acception du mot. La présente livraison contient quatre hymnes échappées à la plume pieuse du croyant Klopstock, et le compositeur nous paraît les avoir destinées principalement à être exécutées avec le religieux recueillement du foyer domestique, plutôt qu'avec l'éclat d'une pompeuse solennité. Elles sont simples, graves, d'une vérité d'expression parfaite; outre la disposition musicale qui révèle le grand maître, on y trouve cette grâce si originale que donne une croyance calme et sincère; à côté des plus riches modulations est placé le chant le plus gracieux, et l'on y admire enfin des combinaisons mélodiques ou harmoniques si naturelles et en même temps si pleines d'art, que l'on ne saurait donner trop d'éloges à cette œuvre dans son entier. Quelle vérité de sentiment et quel art dans l'expression le compositeur n'a-t-il pas répandus sur ces mots :

« Wenn ich einst von jenem Schlummer (1)
» Welcher Todt heisst aufsteh,
» Und von dieses Lebens Kummer
» Frey den schœnen Morgen seh!

Quelle vérité et quel naturel lorsque le chœur répète ces paroles accompagnées par des accords graves et majestueux!

Et quand vient ce qui suit :

» O dann wach ich anders auf (2)! »

On entend alors une imitation en contre-point pleine de mouvement, et qui peint, avec la vérité la plus fidèle, l'idée d'une consolante espérance. Nous admirons tout particulièrement le numéro 3 qui commence par une invocation à trois voix d'hommes, et dans lequel les beautés musicales les plus rares se trouvent jointes à l'expression la plus vraie comme la plus énergique. Ici, comme dans toute cette œuvre, M. Meyerbeer a su réunir l'expression dramatique et la grace délicate qu'on lui connaît avec toute la dignité et la gravité que réclame avant tout la musique religieuse. Partout on reconnaît le grand musicien et en même temps l'homme sensible et religieux. Puissent de nombreuses productions du même genre se répandre promptement en France. De semblables œuvres offrent assurément le moyen le plus assuré de populariser l'art divin de la musique, tout en la ramenant à sa forme la plus noble et la plus aimable.

Variations brillantes, et Finale a la hongroise, pour le piano, sur la cavatine favorite de *Mathilde de Shabran*, par H. Herz. Op. 77. Prix : 7 fr. 50 c.

L'introduction commence par un allégro modérato de huit mesures, en *ré* mineur, qui, bien que la pensée ne soit rien moins que neuve, pouvait cependant promettre quelque chose de bien; mais le compositeur a préféré remplacer ce motif par

(1) Lorsque je m'éveillerai de ce sommeil que l'on appelle la mort, et que délivré de la douleur de cette vie, je verrai la belle matinée!

(2) Oh! alors, je m'éveillerai tout autre.

un autre en *si* mineur, qui n'a aucun rapport avec le premier et qui est pourtant loin d'être dénué de charme. Il consiste en notes tenues par la partie supérieure accompagnées en triolets, pendant douze mesures, par des accords de la basse. Vient ensuite dans l'intérêt du contraste, un trait formé avec les notes de l'accord de septième diminuée de *ré* dièze qui produit l'effet d'un véritable éclair, puis nous trouvons une suite d'accords scientifiques parmi lesquels malheureusement les fausses relations ne manquent pas, mais dont, à ce qu'il paraît, M. Herz se trouve pleinement satisfait. Tout ceci est suivi d'une autre pensée, autrement dit, du chant de la basse accompagné par arpeges de la main droite, et se terminant pp et lentissimo pour faire place encore à une autre idée qui à vrai dire est un peu calquée sur le thème et comme lui en *ré mineur*. On voit que M. Herz est riche en idées. Toutes celles que nous venons de détailler remplissent deux pages et n'ont pas le moindre rapport les unes avec les autres. Vient alors le thème se composant de la célèbre cavatine, remarquablement bien arrangée pour le piano. La première variation en triolets est riche en sauts et en bonds des plus étranges et elle doit paraître bien belle quand elle est exécutée avec les manœuvres convenables des bras, de la tête et des mains.

La deuxième variation est presque majestueuse, et n'est pas dépourvue de cet effet que la foule admire si volontiers. Dans la troisième variation, des passages très-ordinaires de la basse alternent avec des passages chromatiques tout aussi insignifians pour la main droite, si bien que nous devons encore leur préférer de beaucoup les deux variations précédentes. Dans la quatrième variation, M. Herz a donné a son imagination un essor plus libre que de coutume. Elle présente plusieurs passages qui ne sont pas dépourvus de charme, quoiqu'elle soit constamment basée sur les suites harmoniques du thème répétées jusqu'à satiété.

Le final forme un allégro à la hongroise. Nous ne pouvons décider si c'est bien là du hongrois de bon aloi. Tout ce que nous pouvons sffirmer, c'est que, dans tout le cours du morceau, nous n'avons absolument rien trouvé de neuf, de beau ou d'original. En revanche nous pouvons appliquer à ce finale le titre d'une comédie anglaise: *Much ado about nothing.* (1)

NOUVELLES.

*** Les répétitions de *La Juive* d'Halevy se poursuivent avec activité à l'Opéra. Trois actes ont déjà été répétés généralement, et l'orchestre et les artistes en sont émerveillés. Suivant toute apparence, la première représentation aura lieu vers le 15 janvier.

*** La direction de l'Académie royale de musique vient, dit-on, de rejeter deux programmes, calqués sur le genre des pantomimes italiennes et qui avaient pour titres : *Sardanapale* et *la Belle Arsenne*.

*** L'espace nous manquant pour donner l'analyse détaillée de la nouvelle symphonie de M. Berlioz, nous sommes obligés de remettre l'insertion de cet article au prochain numéro de la *Gazette musicale*. Constatons, en attendant, un fait déjà maintes fois observé, mais qu'on ne saurait trop répéter, c'est-à-dire que des compositions d'une nature aussi élevée ont besoin de plusieurs exécutions pour être comprises et des artistes, interprètes du compositeur, et du public qui l'écoute. L'orchestre, qui avait manqué d'assurance à la première exécution d'*Harold*, s'est élevé, à la seconde, au plus haut degré de verve et de puissance. L'effet produit par plusieurs parties de ce magnifique poëme musical a été de nature à dédommager amplement son auteur des peines et des soins innombrables que son exhibition a dû lui coûter. La salle entière était électrisée. A dimanche les détails. Mlle Heinefetter, qui se faisait entendre à Paris pour la première fois depuis son retour, et que l'on dit engagée au Théâtre-Italien, a obtenu, dans cette séance, un beau succès, qu'une voix d'une grande pureté et un sentiment musical exquis lui ont bien mérité.

*** M. Adolphe Adam vient de recevoir une tabatière en or de la princesse Marie à qui il avait offert la dédicace de la partition du *Chalet*.

*** *Gli Puritani*, opéra séria de Bellini, sont sur le point de faire leur apparition à la salle Favart. Nous souhaitons au maëstro italien de s'être élevé à la hauteur d'un des plus admirables chefs-d'œuvre du romancier écossais.

*** L'Opéra-Comique commence à donner, tous les samedis, des soirées vraiment musicales. A celle qui a eu lieu hier, M. Inchindi, Mlle Lebrun et M. Panofka, ont prouvé qu'ils étaient dignes des applaudissemens que le public leur prodigue ordinairement, et dont ils ont recueilli une ample moisson.

*** Attendons un second rôle avant de juger Mlle Brambilla qui a débuté dans *Semiramis*, au Théâtre-Italien. Mlle Grisi était admirable dans le rôle difficile de la Sémiramide, elle a été redemandée.

*** On parle dans les coulisses de l'Opéra d'un examen général des classes de danse, qui a eu lieu devant M. Véron et les sommités de l'art chorégraphique. On y a distingué Mlles Maria, Fitz-James et Pierson, qui, pour la grâce, l'aplomb, la légèreté, font, dit-on, beaucoup d'honneur au professeur de perfectionnement, M. Barré. Le corps diplomatique tressaillera de joie à cette importante nouvelle.

*** On attend à Lille Cholet et Mlle Prévost qui doivent y débuter, le 15 de ce mois.

*** Génot, qui était déjà chef des chœurs à l'Opéra-Comique, vient d'y être appelé aux fonctions de régisseur de la scène.

*** On s'occupe déjà, à l'Opéra-Comique, des décors et des costumes du *Cheval-de-Bronze*, que ce théâtre promet pour la fin de janvier.

*** On annonce que le théâtre Ventadour veut payer son tribut de bienfaisance à l'infortune des Polonais. *Antony* et un opéra-comique composeront le spectacle, sans doute avec une des productions indigènes du terroir. Drame, musique et danse, c'est la trinité de l'art invoquée à l'appui d'une bonne œuvre toute nationale.

*** Le 6 de ce mois, jour de la Saint-Nicolas, une grande messe a été chantée dans la chapelle de l'école normale primaire, de l'Académie de Paris, par les élèves-maîtres. *O salutaris*, de l'italien Bennetti, a surtout produit un très-bel effet. Nous ne saurions mentionner avec trop d'éloges ces rares efforts pour remettre en vigueur et populariser la musique d'église, à laquelle se rattache par un lien si étroit la prospérité de l'art en général.

*** Nous avons annoncé qu'on avait joué sur le théâtre de Strasbourg un opéra dont la musique était de M. Jupin, chef d'orchestre du théâtre de cette ville. Le poëme est une pièce du Gymnase, *la Vengeance italienne ou le Français à Florence*.

*** Voici le programme du concert que M. Ernst donnera, le 23 de ce mois, dans les salons de M. Stoepel, 6, rue Monsigny. Première partie : 1 Duo, chanté par MM. Boulanger et Lanza. — 2 Andante, composé par M. Ernst, suivi d'une Polonaise de Mayseder, exécutés par M Ernst. — 3 Romances, chantées par M. Richelmi. — 4. Solo de flûte, par M. Dorus. — 5. Duo chanté par Mme Degli-Antony et Mlle Ducros. — 6. Duo pour piano et violon, sur des motifs du *Pré-au-Clercs*, composé et exécuté par MM. C. Schunke et Ernst. — 7. Air chanté par M. Lanza. Deuxième partie. — 8. *Si tu ne veux:* ariette composée par M. Ernest, chantée par M. Boulanger. — 9. Invitation à la valse (valse dramatique pour le piano), composée et exécutée par M. C. Schunke. — 10. Air italien, chanté par Mme Degli-Antony. — 11. Grande fantaisie pour le violon, composée et exécutée par M. Ernst. — 12. Duo, chanté par Mme Degli-Antoni et Mlle Ducros. On trouve des billets : chez MM. Schlesinger, 97, rue Richelieu ; Pacini, Launer, etc.

(1) Beaucoup de bruit pour rien.

MUSIQUE NOUVELLE

Publiée par Maurice Schlesinger.

Charles de Bez. Souvenirs de Chevrigny, nouveau quadrille de contredanses, composé pour le piano, avec accompagnement de flageolet, cornet à pistons, violon et basse. 4 fr. 50 c.
Frédéric Kalkbrenner. Op. 65. Rondo sur un thème favori de Bischop. 4 fr. 50 c.
— Op. 66. Gage d'amitié, grand rondo brillant. 7 fr. 50 c.
— Op, 73. Les charmes de la valse. 4 fr. 50 c.
— Op. 74. Esquisse musicale, thème écossais tiré de *Redgauntlet de Walter-Scott.* 6 fr.
— Op. 80. Le Bon vieux temps, air varié, 6 fr.
— Op. 87. Capricio sur un thème de *Bischop.* 5 fr.
— Op. 89. Rondino sur la ronde du *Colporteur.* 6 fr.
— Op. 90. Grande marche sur l'entr'acte *du Colporteur.* 6 fr.
— Op. 100. Adagio et Allegro di Bravura pour piano seul. 7 fr. 50 c.
Avec accompagnement d'orchestre. 15 fr.
— Op. 109. Rondeau sur la sicilienne *de Robert-le-Diable.* 6 fr.
— Op. 110. Souvenirs *de Robert-le-Diable*, fantaisie brillante. 6 fr.
Kalkbrenner et Lafont. Op. 111. Duo et variations sur des motifs de *Robert le Diable*, piano et violon. 9 fr.
Le même, par Franchomme, pour piano et violoncelle. 9 fr.
— Op. 114. Bluette musicale sur la ronde bachique des démons de *la Tentation.* 5 fr.
— Op. 118. Le Désir, valse favorite de Beethoven, variée. 7 fr. 50 c.
— Op. 120. Grandes variations brillantes sur une mazurka de Frédéric Chopin. 7 fr. 50 c.
Grand galop brillant sur un motif *du Proscrit.* 5 fr.
Le même arrangé à quatre mains. 6 fr.
— Galop des Lanternes, de *Chao-Kang.* 5 fr.
Strauss. Chao-Kang, valses chinoises pour le piano. 4 fr. 50 c.
— Mosaïque de valses pour le piano. 4 fr. 50 c.
Lanner. Valses de la Comète, pour le piano. 4 fr. 50 c.
— La Belle Hélène, valses nouvelles pour le piano. 4 50

Publiée par Heu.

F. Hunten. Op. 70. Le charme des jeunes pianistes. 6 fr

Chez l'auteur.

J. Daussoigne Mehul. Symphonie héroïque, tableau militaire accompagné de chœurs. 20 fr.

Publiée par A. Romagnési.

Récréations vocales, ou Collection de douze morceaux de chant, parmi lesquels huit ont été tirés des œuvres de *Haydn*, *Mozart*, *Rossini*, *Weber*, et arrangés à trois voix égales,

PAR AUGUSTE PANSERON,

AUTEUR DES QUATRE AUTRES PIÈCES DE LA COLLECTION.

Les paroles ont été composées spécialement *pour les jeunes personnes*, de manière à pouvoir être chantées dans les réunions de famille et les maisons d'éducation.

La collection, formée de quatre livraisons de trois numéros chacune, paraît de mois en mois, à dater du 1er novembre. Les deux premières livraisons sont en vente. Chaque livraison est marquée 6 francs.

Prix des quatre livraisons par souscription : 10 francs payés d'avance.

Publiée par Delahante.

Masini. La Jolie fille. 2 fr.
— Rosine. 2
— Pensées d'amour. 2
— La Chaine. 2
Labarre. Fantaisie sur l'Aspirant de Marine, pour harpe. 6 fr.
Hunten. Six valses, pour le piano. 5 fr.
— Premier quadrille de contredanses, varié. 7 fr. 50 c.
— — — arrangé à 4 mains. 7 fr. 50 c.

A MM. les colonels des régimens d'infanterie.

M. C. F. Muller, à Berlin, jouissant à juste titre d'une grande renommée comme compositeur de musique militaire, publiera incessamment une nouvelle livraison de marches militaires et pas redoublés pour *grande musique militaire.* Le prix de souscription est *un ducat* (12 francs). MM. les marchands de musique ne recevront point d'exemplaires de cet ouvrage, qui ne sera imprimé qu'au nombre des souscriptions arrivées avant le tirage. MM. les colonels des régimens sont priés d'adresser leurs ordres à l'éditeur soussigné en joignant un effet sur un banquier de Berlin, et les exemplaires leur parviendront aussitôt la publication.

HAYN, *libraire à Berlin.*

HARPE A VENDRE.

BELLE HARPE ANGLAISE à vendre, pour cause de départ. S'adresser rue Faydeau, n° 30.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, n° 16.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, A. GUEMER, HALÉVY (professeur de contrepoint au Conservatoire), JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

1re ANNÉE. N° 51.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 21 DÉCEMBRE 1834.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront le premier de chaque mois un morceau de musique de piano.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

LOUIS VAN BEETHOVEN,

ESQUISSE BIOGRAPHIQUE.

Louis van Beethoven, le dernier grand maître décédé, qui a reculé les limites de l'art musical en portant la musique instrumentale à son plus haut point de perfection, et qui n'a pas encore été dépassé dans la carrière; *Louis van Beethoven*, né le 17 décembre 1770, a terminé ses jours le 26 mars 1827.

Lorsque l'on entreprend de parler de ce grand artiste, on reconnaît aussitôt qu'il serait moins embarrassant d'écrire un livre tout entier sur son compte que de lui consacrer seulement quelques pages.

Il serait, du reste, aussi aisé que superflu de faire l'éloge d'un artiste qui tient si fortement ses contemporains sous le charme de ses puissantes créations. Toutefois, le moment où ces chefs-d'œuvres ont été conçus est précisément encore trop rapproché de nous pour qu'il soit facile de s'en former une idée bien exacte, de saisir la véritable physionomie de l'artiste, et de lui assigner son rang parmi ses grands devanciers. Peut-être, cette entreprise n'aurait-elle, cependant, rien d'impossible pour un homme de l'art qui s'y livrerait sans aucune prévention, si, même, l'esprit le plus juste et le plus ferme n'était pas nécessairement troublé par ce conflit d'opinions contradictoires, de tendances et d'efforts en sens inverse qui caractérise notre époque comme il marque toute époque de création: peut-être, disons-nous, cette entreprise serait-elle couronnée du succès, si les idées nouvelles et les vieilles opinions si tenaces ne se disputaient le terrain de la science musicale, si jeune encore d'ailleurs, et si, enfin, il ne résultait pas de cet état de choses, même chez les hommes doués d'une capacité supérieure, un tel combat entre leurs sensations et leur raisonnement qu'ils n'osent pas se fier à leur jugement. D'un autre côté, comment pourrait-on s'entendre sur le mérite d'un artiste, alors surtout que cet artiste est un contemporain, quand les idées sur l'art et sur l'histoire de l'art sont encore loin d'être arrêtées? Au milieu d'une telle incertitude sur les idées premières, on ne saurait aller jusqu'à une démonstration dont il reste encore à la philosophie de l'art à poser les prémisses, et, dans cette situation, l'on ne peut fournir sur les grands maîtres que de simples esquisses biographiques sans preuves rigoureuses à l'appui des opinions que l'on est conduit à émettre sur leurs œuvres.

La vie extérieure de Beethoven s'est écoulée d'une manière encore plus simple et plus obscure que celle de la plupart des maîtres de son rang. Fils d'un ténor de la chapelle de l'Électeur de Cologne, il fut, dès sa plus tendre enfance, à portée d'entendre tous les jours de la musique excellente, et il était aisé de remarquer les vives impressions qu'il en recevait. Ayant eu de bonne heure des maîtres aux frais de l'Électeur, il n'avait encore que 8 ans, et l'on admirait déjà son talent sur le violon; à l'âge de 11 ans, il se distinguait également par la ma-

nière dont il exécutait les études de Bach, connues sous le titre *le Clavecin bien tempéré de Bach;* à 13 ans, il avait écrit plusieurs sonates. Lorsqu'il eut atteint sa 22e année, son protecteur l'envoya à Vienne, où il reçut les leçons de Jos. Haydn, qui lui fit connaître les ouvrages de Hændel, et celles d'Albrechtsberger pendant les absences de Haydn. C'est alors que commença sa carrière d'artiste. Déjà, ses compositions étaient applaudies; mais elles étaient aussi l'objet de critiques plus ou moins sévères. Ainsi, le spirituel J. S. Reichard ne pouvait s'accorder avec Beethoven sur la manière dont celui-ci avait conçu son Adélaïde, une de ses premières compositions, et qui, selon Reichard, était plutôt un air *a due caratteri* qu'un *Lied* (1). Haydn lui-même, assure-t-on, avait fondé des espérances plus grandes sur le talent d'exécution que sur le talent de composition de son élève : ce qui, néanmoins, paraît hors de doute, c'est qu'à cette époque, ce dernier excitait déjà l'intérêt le plus vif par ses fantaisies.

Beethoven remplissait alors ses heures de loisir par l'étude des langues étrangères et par la lecture des meilleurs poètes. Sous l'influence d'un penchant solitaire, il paraît s'être approprié dans ses lectures beaucoup de pensées par le tour particulier que son esprit original le portait à leur donner. Ainsi, par exemple, il adopta au nombre de ses locutions familières quantité de bons mots ou de traits épigrammatiques répandues dans les anecdotes de la gazette musicale de Leipzig, traits auxquels le fil de ses observations semble avoir continué à se rattacher en silence, et il en advint que ses réflexions durent souvent être incompréhensibles à tous ceux qui n'avaient pas lu ces anecdotes absolument dans les mêmes termes que lui. On cite de lui plus d'un propos qui prouvent combien sa pensée était empreinte de raison, de noblesse et d'élévation. Toutefois, le trait prédominant de son caractère, même hors du domaine de la musique, paraît avoir été un goût décidé pour cette vie intime, isolée, paisible et mystérieuse, qui rattache bien çà et là ses ressorts à des points saillants de la vie extérieure, mais qui, cependant, en réalité, reste étrangère au monde positif.

C'est ainsi que la vie de Beethoven s'écoulait au milieu de ses distractions presque studieuses et de ses travaux artistiques, auxquels il se livrait, depuis 1801, avec la plus grande activité. Son domicile était fixé à Vienne, qu'il ne quittait en général que pour faire quelques courtes absences comme pour aller aux eaux ou, plus tard, pour habiter momentanément la campagne pendant l'été. Lorsqu'en 1809 il fut appelé à diriger la chapelle royale de Hesse-Cassel, l'archiduc Charles se joignit à d'autres de ses amis pour retenir au milieu d'eux, en lui faisant une pension, cette dernière gloire de l'art allemand. C'est ainsi qu'à l'exception de la place d'organiste qu'il avait remplie dans sa jeunesse, Beethoven demeura toute sa vie sans emploi fixe et dans une entière liberté de vivre à son gré.

Cette position, si éventuelle d'ailleurs, lui permettait de suivre entièrement son penchant pour la retraite, et il y fut encore poussé par un commencement de surdité dont il fut atteint en 1810, surdité qui augmentant peu-à-peu jusqu'à le priver, enfin, totalement de l'ouïe, acheva de le détacher de toutes relations sociales et d'isoler son génie d'artiste de toute influence, de toute distraction du monde extérieur. Dès ce moment, les souvenirs qui lui restaient de l'empire des sons, s'emparèrent exclusivement de son imagination, et, voltigeant sans cesse autour de lui comme des êtres immatériels, rendirent sa vie intime toujours plus mystérieuse pour les profanes, mais toujours plus féconde pour ceux dont l'âme sympathisait avec la sienne. On aurait dit que quelque chose de cette existence toute de mystère était répandu sur sa personne. Partout où il se montrait, dans les rues ou dans les champs, la foule des joyeux Viennois devenait paisible et l'on regardait comme à la dérobée et avec une sorte de respect religieux cet homme que l'on voyait cheminer si profondément absorbé en lui-même. Un sentiment qui s'était répandu jusques dans les classes les plus inférieures, éloignait de sa personne toute espèce de bruit ou tout entourage inconvénant. C'est ainsi qu'une bande de charbonniers le rencontrant un jour, tous s'arrêtèrent d'un commun accord et demeurèrent silencieusement courbés sous le poids de leurs fardeaux, jusqu'à ce que le respectable rêveur les eût dépassés. Même de la part des classes élevées, les témoignages de considération se multipliaient à son égard.—Cependant, au milieu de ces marques générales d'estime, le travail et la tension continuelle de son esprit épuisèrent ses forces physiques plutôt encore que cette extrême activité intellectuelle : il mourut à l'âge de 57 ans d'un état complet de faiblesse, qui avait pris le caractère de l'hydropisie.

Ses premiers œuvres, notamment ses variations pour le piano, ses sonates, trios, quatuors, concertos et ses premières symphonies (en ut et en ré majeur) appartiennent, quant à leurs caractères principaux, à la tendance que Jos. Haydn et Mozart avaient imprimée à la musique instrumentale. Beethoven paraît avoir éprouvé

(1) Nos lecteurs doivent maintenant être familiarisés avec ce dernier genre de compositions allemandes, qui tient le milieu entre la romance et les airs d'opéra. M. Dessauer a publié à Paris plusieurs *Lied* très-remarquables.

d'abord un penchant sympathique pour la fraîcheur, la sérénité et la teinte souvent *humoristique* des compositions de Haydn, en même temps qu'il semble avoir été entraîné par la suavité et les tendres inspirations qui abondent dans celles de Mozart. Cette tendance imitative de Beethoven continue à se montrer dans une partie de ses autres ouvrages, tels que ses 4e et 8e symphonies (en si B mol majeur et en fa majeur), ses merveilleux trios (en si B mol majeur, œuv. 97) et beaucoup de ses sonates. Mais, si le génie de Haydn et de Mozart inclina de bonne heure vers les compositions dramatiques et la musique d'église (de sorte que beaucoup de leurs œuvres de piano ressemblent, comparativement à leurs autres ouvrages, à des productions dues simplement au caprice et à des inspirations momentanées), Beethoven suivit, lui, une autre direction. Son habitude de s'isoler des scènes du monde, par suite de laquelle il demeurait également étranger au théâtre ainsi qu'aux formes et aux lois du drame et de l'église, cette habitude l'amena à préférer le domaine de la musique instrumentale, et à s'attacher, dès-lors, au piano, orchestre complet et qui convient si bien aux solitaires. Ses compositions pour cet instrument devinrent, avec les quatuors qui s'y rattachent, la principale et la véritable sphère de son talent créateur.

Le résultat extérieur de ce penchant de Beethoven pour le piano fut un luxe extraordinaire d'exécution, une grande convenance dans la manière de traiter l'instrument, une intelligence parfaite de son caractère et de ses ressources, qualités que nous ne trouvons que çà et là chez Haydn et plus rarement encore chez Mozart, et à l'égard desquelles Dussec et le prince Louis-Ferdinand de Prusse sont les principaux devanciers et émules de Beethoven. Sous la main de ce dernier, les figures devinrent plus larges et plus riches; les accords plus pleins et plus harmonieux au moyen de combinaisons ingénieuses et non purement mécaniques ; la mélodie plus nette, plus saillante et plus diversement nuancée à l'aide de superpositions d'octaves et de l'arrangement intelligent des voix accessoires; la phrase, enfin, plus nombreuse et plus claire par la conduite parfaite des voix, souvent disposées soit dans le goût du quatuor, soit dans celui de l'orchestre. On ne saurait nier que le grand perfectionnement qu'a reçu le piano, et le progrès général dans la partie technique de l'exécution n'aient eu une grande influence sur les développemens du talent de Beethoven. Mais il est facile de reconnaître que ces développements ne se réduisaient pas à un progrès matériel et éventuel. Le moindre examen suffit, au contraire, pour se convaincre qu'un riche génie artistique s'est épanché dans ses compositions, et a su élever le piano à sa hauteur pour en faire l'organe le plus propre à rendre ses inspirations. La vérité de ce fait devient surtout sensible si l'on compare des sonates de Mozart avec les premières petites sonates de Beethoven (par exemple, celles des œuvres 2 et 10) et, ensuite, ces dernières avec des sonates postérieures du même auteur appartenant à la même tendance (celles des œuvres 53 et 90), ou bien encore les concertos de piano de Mozart avec les premiers concertos que Beethoven a écrits dans un style imitatif; si, enfin, on rapproche ces derniers avec les concertos plus grands que Beethoven a composés plus tard, comme, par exemple, celui en mi B mol (œuv. 73).—Il est certain que, du temps même de Beethoven, ainsi qu'après sa mort, des progrès remarquables ont été faits dans la partie technique de l'art de jouer du piano et que certains passages de ses compositions ont été notamment surpassés en difficultés et en richesse; mais on ne sache pas que l'on ait découvert de nouvelles ressources à cet instrument ou que l'on ait seulement ouvert au jeu de bravoure une voie plus spirituelle ou plus artistique et d'un meilleur goût, quelques estimables que soient d'ailleurs sous d'autres points de vue les efforts des artistes qui ont survécu à Beethoven.

Ces mélodies plus chantantes, plus puissantes, plus intimes; cet accroissement d'harmonie, ce riche développement de toutes les ressources du piano, tout cela exigeait un aggrandissement du cadre de la composition, une disposition plus grandiose des masses, une combinaison et plus variée et plus profonde des thèmes et des motifs, et c'est, en effet, dans l'arrangement *extérieur des masses*, dans le développement plus large de ses idées que se montre le second progrès de Beethoven. Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à comparer sa deuxième symphonie avec sa première ou bien avec les symphonies de Haydn et de Mozart. On ne conçoit pas même qu'une sonate comparable à la sienne en si bémol majeur (œuvre 106), sous le rapport du développement et de la richesse d'exécution, aurait pu être écrite par l'un de ses devanciers. Le morceau *solo* de piano le plus remarquable de Mozart, si riche en belles pensées et dont les deux parties offrent un si grand caractère d'unité, se compose cependant de *deux* parties, qui, malgré l'unité du ton fondamental, n'ont pu se fondre en un seul tout.

Ce que nous venons de signaler de remarquable dans le talent de Beethoven sous le rapport *extérieur*, a aussi imprimé quelque chose de plus *intime* aux œuvres de ce grand compositeur. Ses pensées, la manifestation de ses sentimens en deviennent plus grandioses, plus puissantes, plus entraînantes; pour le fixer et l'attacher souvent

si long-temps, un thème devait nécessairement être senti plus profondément par l'artiste; une sensation sur laquelle il s'était si long-temps arrêté, devait se produire ensuite d'une manière plus claire et plus forte, et c'est ainsi que les compositions de Beethoven grandissaient et prenaient *ce caractère d'unité* que l'on trouve encore rarement et presque jamais d'une manière complète dans les œuvres de ses devanciers. On ne peut même pas nier que cette absorption dans ses pensées, cet abandon total avec lequel il se livrait à ses sentimens intimes, n'aient souvent conduit Beethoven dans ses compositions jusqu'à *l'insatiété*, à tel point qu'il ne savait pas finir; qu'en écrivant il joignait à une inspiration profonde une autre inspiration plus profonde encore, et que les sens de ses auditeurs se fatiguent plus vite que le désir toujours satisfait de leur ame ne s'épuise. Ce qu'il faut admirer aussi dans ce grand maître, c'est que jamais ce torrent de sentiment ne rompt la digue d'une forme sagement choisie par l'artiste, et ne s'élargit qu'en se conformant toujours strictement aux règles. La sonate en si bémol majeur, dont nous avons déjà fait mention, quelques-uns des derniers quatuors et notamment le premier morceau de la neuvième symphonie offrent la preuve de cette assertion.

Par cette manière large et grandiose de raviver sans cesse le thème et le développement des motifs, de faire briller chaque motif par de nouveaux tours, toujours plus riches et plus profonds, Beethoven était naturellement conduit a pénétrer si avant dans les replis de son inépuisable imagination et à en tirer des combinaisons tellement neuves et souvent même tellement imprévues, que, parfois, elles doivent paraître bizarres au musicien, à qui les secrets de l'art ne sont pas encore suffisamment dévoilés. La plupart de ses derniers œuvres sont remplis de ces tours nouveaux, et montrent comment, en partant du genre de Haydn et de Mozard, Beethoven, toujours conséquent dans sa marche avec lui-même, s'est avancé d'un pas hardi dans la route profonde qu'il s'était creusée. Sous le rapport de l'originalité, nous citerons comme sa production la plus riche et la plus incomparable ses *variations* (œuvre 120), dans lesquelles il est parti des idées les plus tendres pour aller jusqu'à la spéculation minutieuse, jusqu'à une dialectique obstinée d'un sentiment toujours progressif, morceau où il se met au-dessus de toutes les formes admises.

La plupart des œuvres de Beethoven que nous avons analysées jusqu'ici, font déjà de lui un artiste tellement original, tellement différent de ses devanciers, que nous pouvons, dès ce moment, le suivre dans les autres régions de sa sphère d'action, sans avoir à craindre de perdre de vue sa physionomie caractéristique.

Cette richesse et cette profondeur qui sont le type de ses compositions pour le piano, nous les retrouvons, en effet, dans ses compositions d'orchestre, et, en raison de la puissance des moyens, elles y apparaissent encore à un degré supérieur et avec un nouveau caractère de grandeur.

Beethoven a su y répandre plus abondamment cette force et ce riche coloris dont le piano lui avait laissé entrevoir les formes immatérielles. Ici il se plonge dans les accords, il lie les voix, les sépare et les réunit encore: c'est la réalité de ce qu'il n'avait pu que pressentir au piano. Son génie puise toujours plus profondément à la source des sons; de nouvelles clartés se montrent à lui, le silence de la profondeur où il est descendu, devient toujours plus mystérieux, l'allure des voix toujours plus aisée et plus hardie; il poursuit enfin ses succès dans cette nouvelle carrière jusqu'à ce que (et notamment dans la neuvième symphonie) il y ait aussi atteint à la perfection, c'est-à-dire jusqu'à ce que les voix, marchant d'abord chacune librement, comme si elle n'était là que pour elle seule, se confondent ensuite, toujours avec une merveilleuse aisance, pour ne former qu'un admirable tout... une *polyphonie* à laquelle on ne peut comparer que celle de Sébastien Bach, bien qu'elle soit née d'une toute autre manière. Bach rassemble voix sur voix; les lois du double contrepoint lui fournissent son point de départ, et le guident dans sa route; il considère l'harmonie comme un moyen qui se développe de lui-même. Beethoven s'attache à étendre la donnée harmonique, et il en fait un tissu toujours plus libre et plus riche; l'harmonie fait sa base, de laquelle il part sous la direction d'une voix principale; cependant, souvent, l'émancipation ou le développement de chaque voix est le but vers lequel il tend, quelquefois même à son insçu; suivant l'occasion, il fait servir à cette tendance les formes du double contrepoint, d'où il arrive que là où elles devraient être le but (comme dans le finale de la sonate, œuvre 110 et ailleurs), elles ne sont pas portées dans ses ouvrages à ce point de perfection que l'on devait attendre du génie de cet artiste. — Une seule chose ne se trouve pas dans les œuvres de Beethoven; c'est cette naïveté enfantine, cette sérénité semblable à la pureté d'un ciel azuré, qui sont propres à l'instrumentation de Haydn. Beethoven se plaisait davantage à nous conduire dans la région des orages ou à nous faire respirer l'air balsamique d'une nuit indienne.

C'est ainsi, comme nous venons de le raconter, qu'il s'était identifié avec son monde instrumental; qu'il s'était fait de ses instrumens ses organes de prédilection; qu'il se sentait plus de liberté dans leur sphère et plus d'affinité avec eux qu'avec les êtres humains; tel que

le Bramc, dont l'esprit abstrait s'attache de préférence aux nombreux phénomènes du règne animal et du règne végétal, et qui, dans ses contemplations fantastiques, perd presque de vue l'espèce humaine. Il suit de là que la *musique vocale* ne pouvait devenir aussi familière à ce maître que la musique instrumentale. Toutefois, un esprit comme le sien devait aussi faire de précieuses découvertes dans cette partie de l'art, et il n'est pas permis à un chanteur de ne pas connaître ses airs sur les paroles de Gellert, son recueil de chansons dédié aux absens et beaucoup d'autres morceaux de chant de sa composition. Mais les qualités intimes de la voix humaine et les propriétés musicales du langage ne paraissent pas s'être révélées à lui comme on aurait pu le croire à l'égard d'un tel artiste. On voit qu'une grande partie de sa musique vocale ne lui a pas été inspirée par les paroles; mais qu'il a, pour ainsi dire, transporté sur celles-ci les inspirations d'une musique libre; souvent, le charme de ses chants est rompu et contrarié par la parole; souvent, ils sont contraires à la nature de la voix; souvent, enfin, comme dans *Fidelio*, l'orchestre domine la musique vocale, ou les voix (comme dans sa dernière messe en ré majeur, œuvre 23), se confondent pour former un chœur qui présente un *tout* à côté de l'orchestre. Ainsi, quant aux premières époques de Beethoven, sa première messe, son oratorio (*le Christ au mont des Oliviers*), son opéra *Éléonore* (retouchée sous le nom de *Fidelio*), sont sans doute remplis du plus profond génie musical, et notamment son opéra peut être considéré comme la création dramatique la plus parfaite depuis Mozart; toutefois, en entrant profondément dans l'essence de la musique vocale et du chent dramatique, on trouvera dans ces œuvres, d'ailleurs si admirables, plusieurs imperfections qu'on ne se sent, du reste, le courage de relever qu'en s'appuyant sur les ouvrages des grands devanciers de Beethoven.

Averti peut-être par son instinct sur la nature de son talent, Beethoven se retira d'autant plus profondément dans sa solitude enchantée. Ce que, avec sa surdité surtout, il ne pouvait trouver dans les liaisons sociales, son monde à lui, ses voix le lui offraient; *il le sentait dans ses instruments.* Sa musique sur Egmont, son ouverture de Coriolan lui traduisirent mieux les poètes que n'eussent pu faire ses chants. Ses sensations si profondes tournèrent en un état habituel. Jamais on n'a mieux rendu les adieux sans fin d'un couple amoureux, le vide de la solitude, ce bonheur plein de larmes et de transports à la fois de deux âmes qui se disent réciproquement: «je te retrouve», que Beethoven ne l'a fait dans sa sonate (œuv. 81): *les adieux*, *l'absence et le retour.* C'est d'une manière non moins admirable qu'il a su peindre, dans sa symphonie en ut mineur, cette lutte d'un esprit vigoureux et sensible qui, après s'être relevé de son abattement par un regard jeté vers le ciel et être, néanmoins, retombé dans les sombres accès de son scepticisme, parvient, par un dernier effort, au triomphe le plus éclatant de ses doutes. Une page de son histoire intime nous est fournie par sa sonate (quasi fantaisie, en ut mineur n° 2, œuv. 27), écrite par lui au moment où il se trouva déçu dans un tendre sentiment auquel il fut obligé de renoncer. Ceux dont le cœur ressent pour Beethoven cette sympathie sans laquelle les arts en général ne sauraient être bien compris, reconnaîtront facilement dans la sonate œuv. 5 et dans d'autres de ses ouvrages de pareilles manifestations de sentimens déterminés et les dispositions de l'ame du compositeur au moment où il écrivait, alors même qu'il n'a pas eu soin d'avertir le public de ces dispositions par des suscriptions expresses comme celles que portent l'œuvre 81—26, son avant-dernier quatuor et quelques autres de ses compositions.

Nous ne venons de tracer qu'un portrait bien imparfait de la physionomie originale de Beethoven et qu'une analyse également incomplète de ses œuvres. Toutefois, nous osons nous flatter d'avoir fourni dans cette esquisse simple et rapide quelques traits, quelques données propres à mieux faire apprécier le génie de cet immortel artiste, qui, jusqu'aux derniers moments de sa carrière, s'est illustré par d'éclatans travaux et par son amour religieux et passionné pour un art, dont, nous le répétons, ses heureux efforts ont incontestablement agrandi le domaine.

A. Marx.

DU MOUVEMENT MUSICAL

A PARIS.

Jamais, depuis que les Français s'occupent d'art, on n'a observé chez eux un tel empressement à accueillir tout ce qui peut favoriser les développemens de la musique. C'est une fureur, une rage; on n'entend parler de toutes parts que de nouveaux établissemens qui s'élèvent, d'associations d'artistes qui se forment, de tentatives pour l'introduction de l'opéra allemand, de concerts périodiques et isolés, de nouveaux journaux de musique, de publications à bon marché, de débuts de chanteurs, etc., etc. A quoi aboutira tout ce remue-ménage? — Je ne sais — toujours y a-t-il un avantage pour les musiciens à ce que le public s'occupe d'eux, et s'en occupe avec autant d'ardeur. Voyons cependant ce qu'il y a de réellement artiste, ou tout au moins de musical,

dans cette multitude de tentatives faites au nom de l'art sublime de Mozart et de Beethoven.

L'une des plus remarquables dont on parle en ce moment, sous la dénomination de Gymnase musical, prétend se fonder sur des bases nouvelles, à l'aide de moyens qui n'ont pas encore été mis en pratique, et n'avoir aucune analogie avec les concerts créés jusqu'à ce jour. Les entrepreneurs font bâtir à cet effet, dans un des plus beaux quartiers de Paris, une salle susceptible de recevoir de onze à douze cents personnes, dont toutes les places, numérotées et divisées en stalles, pourront être louées en tel nombre que ce soit par représentation ou pour toute la durée de la saison musicale. L'orchestre sera nombreux et choisi, et dirigé par un compositeur distingué qui a fait ses preuves depuis long-temps. Des chœurs, également dirigés par un maître habile, compléteront l'ensemble de ces concerts. Le choix des morceaux nouveaux, exécutés au Gymnase musical, sera déterminé par un jury formé de tout ce que la capitale renferme de grands compositeurs. Indépendamment de la musique nouvelle et de celle des maîtres célèbres, on soumettra au public des partitions d'opéras étrangers et inédits qui n'auront jamais été entendus à Paris. On fouillera les archives de notre musique et celles de tous les peuples, pour faire revivre de l'oubli les compositions les plus saillantes et les plus originales. Les romances mêmes y seront admises. Hâtons-nous d'ajouter que l'indulgence des fondateurs du Gymnase musical ne s'étend pas plus loin, et que *la contredanse n'y figurera point.*

Les chanteurs et instrumentistes trouveront ainsi un moyen facile de faire apprécier leurs talens, sans être obligés, comme aujourd'hui, de monter à grand' peine un mauvais concert qui n'attire personne, et où ils sont pour l'ordinaire fort mal secondés. Enfin les directeurs ne visent à rien moins qu'à donner à leur établissement le rang intermédiaire entre l'Opéra et les Bouffes.

Nous faisons des vœux sincères pour que ce plan puisse être réalisé dans toutes ses parties; mais, franchement, il nous paraît fort douteux qu'on y parvienne.

Comment composer un *grand* et *bon* orchestre, quand les théâtres ont déjà tant de peines à y parvenir? Les concerts de MM. Masson et Musard n'ont-ils pas enlevé tout ce qu'il y avait à Paris d'instrumentistes capables en disponibilité? — On en fera venir de province. — Soit; mais les musiciens de province, quelle que soit la réputation dont quelques-uns jouissent dans leurs départemens, seront-ils en état d'exécuter la musique instrumentale moderne, dont les difficultés effraient même les musiciens de Berlin, de Vienne et de Paris? — Puis quel est ce *compositeur distingué qui a fait ses preuves depuis long-temps*, auquel doit être confiée la direction de l'orchestre?..... Il est permis de penser que si son nom pouvait être une recommandation, on se fût bien gardé de le taire. La difficulté d'avoir des chœurs supportables sera plus grande encore. Il n'y aurait d'autre moyen de la vaincre, que d'envoyer dans le midi de la France, où les belles voix sont assez communes, d'aller en chercher même en Allemagne et en Italie. Mais quelles dépenses! Il faudrait bien des actionnaires pour les couvrir. Les trouvera-t-on? Dieu le veuille! mais c'est peu probable. L'idée de passer en revue la musique de toutes les époques, à l'imitation des concerts historiques de M. Fétis, est excellente, et c'est une chance réelle de succès. Nous en voyons beaucoup moins dans le projet de faire entendre, après un examen préalable du jury, les compositions nouvelles des auteurs qui commencent. Le public s'intéresse peu à de pareils concours, et il aime tout autant qu'ils se fassent à huis clos qu'en sa présence. Le titre de Gymnase justifie cependant toute espèce d'essai; mais, encore une fois, le public *qui paie* n'accorde pas la moindre importance aux mots, c'est aux choses qu'il s'attache; et si on lui donne de pâles compositions d'écoliers, vous aurez beau dire que votre institution est un gymnase, la caisse restera vide. Nous ne pouvons donc que recommander à la direction une extrême réserve sur cet article, d'autant plus que les décisions d'un jury, quel qu'il soit, en matière d'art, sont rarement heureuses.

Dans tous les cas, c'est toujours une excellente idée que celle qui a porté les chefs de l'entreprise à faire bâtir une salle de concert sur le plan de celle de la rue Bergère (la seule réellement bonne à Paris). Les artistes qui ne peuvent obtenir l'autorisation de se faire entendre aux Menus-Plaisirs, pendant la meilleure saison de l'année, à cause du privilége accordé à la société du Conservatoire, pourront s'adresser au Gymnase musical.

Il est question dans ce moment-ci d'une autre entreprise, qui, bien que formée par une association d'artistes célèbres pour la plupart, ne nous semble pas avoir le moindre élément de succès. Le *Cercle musical,* tel est le titre adopté par la nouvelle société. Litz, Chopin, Bertini, Labarre, Brod, Franchomme, Cuvillon, Geraldi, tels sont les noms que l'on remarque sur la liste de ses fondateurs. Le lieu des séances n'est pas encore définitivement arrêté. Il a beaucoup été question de la salle humide, obscure et enfumée de la rue Chantereine. Nous regardons un pareil choix, s'il est conservé, comme du plus funeste augure. D'ailleurs nous ne voyons guère le but que se propose la société du Cercle musical. Ces

concerts seront sans orchestre, ou à peu près; il n'y aura aucun effet de masse. En ce cas, tout se réduisant à des soli, à des duos, trios, quatuors ou quintetti, il est difficile de croire, malgré la supériorité incontestable de plusieurs des artistes que nous venons de nommer, à un succès de longue durée; il est plus difficile encore de comprendre l'avantage qui résultera pour chacun des associés d'une semblable communauté de biens et de talens. Supposons que l'un d'eux eût voulu donner un concert : assurément aucun des autres n'aurait refusé d'y prendre part, s'il en eût été prié. Que gagnent-ils donc tous à se constituer en société? l'avantage seulemens de pouvoir éluder les poursuites, souvent fort importunes, des bénéficiaires qui battent le pavé de Paris, et d'avoir la faculté de congédier ceux qui viennent demander un solo de piano, de violon, de hautbois ou de violoncelle, avec ce peu de mots : « Bien désolé de ne « pouvoir vous être agréable, mais je fais partie du Cer» cle musical, et des engagemens d'honneur interdisent » à tous les membres de cette société de jouer ailleurs « que dans les concerts qu'elle donne. » Attendons les résultats . . . .

La direction du théâtre Ventadour fait des efforts incroyables pour réaliser la promesse qu'elle a faite depuis si long-temps aux admirateurs de Weber et de Beethoven, de leur rendre Oberon, le Freischütz et Fidelio. Les chœurs sont presque complets; ils ont même déjà été admis à faire leurs preuves. Diverses productions vocales de l'école allemande, chantées sans accompagnement dans les entr'actes de *Chao-Kang*, ont prouvé que la supériorité des choristes d'outre-Rhin ne pouvait être contestée. Il y a dans leur exécution de la chaleur, de la précision et un sentiment sérieux de l'art qu'on chercherait en vain dans les masses chantantes de nos théâtres lyriques. Plusieurs acteurs de la troupe engagée par M. Strunz sont également arrivés; ils attendent sans doute impatiemment le moment de débuter. A quand donc l'ouverture?.....

M. Crosnier, de son côté, ne s'endort pas; les pièces nouvelles se succèdent avec rapidité à l'Opéra-Comique, et les concerts ajoutés aux représentations du samedi, en augmentant à l'intérêt du spectacle, ne pourront qu'exercer la plus heureuse influence sur l'éducation des habitués du théâtre de la Bourse, en les accoutumant à des formes musicales plus larges et plus variées que celles dont on les berce depuis longues années: A la dernière de ces soirées musicales, le violon de M. Panofka a fait sensation. Le jeu de cet artiste est plein d'un charme mélancolique et tendre qu'on ne trouve pas chez beaucoup de ses rivaux; ses chants ont de la suavité, de l'élégance, et ses traits ne manquent ni de prestesse ni d'éclat. Ponchard, dans le même concert, a chanté avec l'admirable sensibilité qu'on lui connaît, deux romances assez peu originales, sur lesquelles l'ame du chanteur a su répandre la chaleur et le coloris qui leur manquaient. La nature est une marâtre bien sotte et bien ingrate, on ne peut en disconvenir, en voyant un artiste tel que Ponchard à peu près dépourvu de l'organe dont il pourrait faire un si merveilleux usage. Dernièrement encore, à la reprise de *Zémire et Azor*, il a su rendre aux chants de Grétry une fraîcheur dont on ne les aurait pas crus susceptibles; son air favori : « *Du moment qu'on aime* » lui a valu deux salves d'applaudissemens de bon aloi. Mais ce n'est pas tout d'avoir des chanteurs et des solistes remarquables pour donner des concerts, les morceaux d'ensemble de voix et d'instrumens sont de rigueur aujourd'hui. M. Crosnier s'abstient cependant de mettre en évidence ses chœurs et son orchestre; il faut croire qu'il a de fort bonnes raisons pour cela. Mais il est probable qu'il médite d'importantes améliorations dans l'exécution des masses, sans quoi il serait impossible d'ajouter foi au bruit qui circule depuis quelques jours de la mise en scène du Freischütz. Les chœurs de Weber confiés aux choristes de l'Opéra-Comique!!!! Dans l'état actuel de ce théâtre, cela serait curieux. Et l'orchestre, avec ses cinq violons de chaque côté, essayant la foudroyante ouverture......... Oh! non, jamais, ce serait trop fort.

Les débuts n'ont pas été très-heureux sous la nouvelle administration. Mademoiselle Amélia Masi, après avoir obtenu à son apparition une espèce de succès, s'est mise, aux représentations suivantes, à chanter tellement faux, que, malgré sa jolie figure et le bon accueil qu'elle avait reçu le premier jour, elle a dû quitter la partie. Mademoiselle Lebrun possède un fort beau contralto qu'elle a beaucoup exercé dans les traits, fort peu dans le chant soutenu, et qui ne trouvera pas de quelque temps l'occasion de paraître avec avantage à l'Opéra-Comique, puisqu'il n'y a pas un véritable rôle de contralto dans tout le répertoire. D'ailleurs, malgré sa belle voix et sa jolie figure, nousnous croyons en conscience obligés de lui donner le même conseil que le signor Astuccio lui adresse dans le *Concert à la Cour*, celui de travailler encore deux ou trois ans avant de s'aventurer dans un rôle important. Les débutans chanteurs ont beaucoup mieux réussi que ces dames. Inckindi en première ligne; sa belle basse si pleine, si mordante, deviendra de jour en jour plus utile. Puis Couderc, second tenor, qui ne manque ni d'aplomb ni d'intelligence. Et enfin Jansenne, dont la voix un peu voilée possède pourtant un principe d'émo-

tion qui donne à son exécution un charme aussi rare que réel, pourront rendre de grands services au théâtre qui a eu le bon esprit de se les attacher.

A l'Opéra, rien de nouveau. On monte lentement *la Juive*, dont l'immense partition nécessite des répétitions innombrables. Et tout le reste, en attendant, est sacrifié aux deux danseuses reines, mademoiselle Taglioni et mademoiselle Elssler. *La Tempête*, *la Révolte au Sérail*, ou le nouveau bal masqué de *Gustave*, forment le fond du répertoire, à l'aide de quelque acte sublime de *Guillaume Tell* ou de *la Vestale*, qu'on fourre sur l'affiche comme supplément, et qu'on exécute avec une négligence scandaleuse. Rossini et Spontini doivent être bien flattés d'être ainsi traités, comme des amis de la maison avec lesquels on n'a pas besoin de se gêner. L'autre jour on donnait le second acte de *Guillaume Tell*, et tout y était exécuté avec un laisser-aller si dédaigneux, que le machiniste lui-même n'a pas cru nécessaire de rester à son poste, de sorte qu'à la fin de la scène sur le Grutli, quand Arnold s'écrie : « *Voici le jour!* » la toile du fond est demeurée immobile et le soleil n'a pas paru. Madame Dabadie a joué pour la première fois le rôle ingrat et difficile de dona Elvire dans *Don Juan*, et, à part quelques sons douteux dans les cordes hautes, il faut lui rendre la justice de dire qu'elle s'en est tirée généralement à son honneur. Mademoiselle Falcon fait des progrès sensibles ; il est désormais évident que sur elle repose l'avenir de la musique dramatique à l'Opéra. Nous l'engageons seulement, dans l'intérêt de sa voix et de la dignité de son talent, à ne point forcer outre mesure certains sons ; cette habitude une fois prise, elle en viendrait à crier, et il serait trop tard pour se corriger. Je voudrais voir mademoiselle Falcon essayer le role si noble et si beau d'*Iphigénie en Tauride* ; mais, pour une pareille tentative, il faudrait un acteur qui n'est plus à l'Opéra, et un esprit artistique dont la direction est fort dépourvue. On profanerait le chef-d'œuvre du vieux Gluck avec autant de sang-froid qu'on en met à mutiler les compositeurs modernes. Ainsi paix à sa cendre ; je retire ma proposition. La vogue de *Robert-le-Diable* ne ralentit point, la 119e représentation a encore produit une recette de 9,600 fr.

Il nous reste à parler des publications à bon marché, dont les affiches-monstres, larges comme les portes d'une cathédrale, couvrent les murs de Paris. Jadis la musique se payait au *prix marqué*; les éditeurs se bornèrent ensuite à faire la remise d'*un tiers*, on ne payait, il y a quelques jours, que *la moitié*; désormais les plus belles pages de Beethoven, de Weber, de Mozart, de Hummel et de Moschelès, se vendront pour *un sou*; nous en viendrons à avoir la musique *pour rien*, et quand on n'en voudra plus, il y aura des gens qui poursuivront les passans dans les rues pour en *bourrer leurs poches de vive force*. Oh! c'est une belle chose dans les arts que la popularité!. . . . . (1).

GRANDE FÊTE MUSICALE DE VIENNE.

JOURNÉES DES 5 ET 6 NOVEMBRE 1834.

Dans le cours du mois de novembre dernier, le comité du Conservatoire avait, par l'organe des feuilles publiques, invité les artistes et les amateurs de musique à donner par leurs concours plus d'éclat à l'exécution projetée de l'oratorio Balsazar, cette grande composition de Hændel. Cet appel répandit tout à coup une nouvelle vie dans le monde musical ; car on ne saurait dire jusqu'à quel point la manie des *walses* a fait dégénérer dans ces derniers temps le sentiment musical des Viennois et rendu la plupart d'entre eux incapables de goûter une musique plus large et plus compliquée que celles de morceaux de danse. Cependant, nous sommes à même de dire à l'honneur des habitans de Vienne que, non-seulement le nombre immense d'exécutans qu'on désirait réunir, se trouva promptement au complet par suite de l'invitation du Conservatoire, mais encore qu'il s'est présenté un tel surnombre que l'on aurait pu organiser simultanément deux fêtes musicales également brillantes. Cette circonstance a fait connaître de nouveau les grandes ressources que Vienne possède sous ce rapport : il est vrai que l'on cesse de s'en étonner si l'on considère qu'indépendamment d'un grand nombre d'églises qui ont toutes un orchestre et des chœurs excellens, il existe dans cette ville une foule de sociétés philotechniques ; plus la chapelle impériale, cinq théâtres, le Conservatoire et un nombre incalculable d'artistes et d'amateurs qui se sont tous empressés d'offrir leurs services. D'un autre côté, le but accessoire de cette solennité, qui était de mettre un frein au goût déraisonnable du jour, et le désir de relever à l'étranger la renommée de Vienne, quelque peu déchue sous le rapport musical, ont donné aux esprits une impulsion extraordinaire et excité un enthousiasme qu'augmentait encore le choix du chef-d'œuvre destiné à être exécuté. Le manège impérial a paru le local le plus convenable pour cette grande fête. C'est, en effet, une des salles les plus imposantes que l'on puisse voir, et qui peut contenir plus de 5,000 personnes : elle était comblé aux deux représentations. Toutes les notabilités, la famille

(1) Sans être tout à fait du même avis sur tous les points avec notre spirituel collaborateur, nous nous faisons un devoir d'insérer cet article. (Ci-joint *Supplément*.)

impériale en tête, s'y étaient rendues; un grand nombre d'étrangers étaient également accourus, soit du dehors, soit des provinces de l'empire.

La direction suprême de l'orchestre et des chœurs avait été confiée au célèbre *Weigl*, ce vétéran de l'art, qui s'est acquitté de sa tâche avec tant de prévoyance, avec une activité si juvénile et avec un talent si remarquable que ce corps immense de 834 exécutans a marché avec un ensemble et une précision qui ont excité un enthousiasme général. Voici la liste des différentes voix et la composition de l'orchestre :

4 Voix solo,
150 Soprani,
121 Contr'altes,
126 Ténors,
150 Basses-tailles.

551 Chanteurs et cantatrices.

59 Premiers violons,
59 Seconds violons,
40 Altos,
40 Violoncelles,
30 Contre-basses,
12 Flûtes,
12 Haut-bois,
12 Clarinettes,
12 Bassons,
12 Cors,
6 Trompettes,
3 Timballes,
6 Trombonnes.

303 Instrumens,

Les effets produits par cette masse d'exécutans ont été on ne peut plus imposans et celui des chœurs a réellement eu quelque chose de colossal. Malgré la différence qui existe entre le style de Hændel et le style moderne, tous les auditeurs ont été émus par le genre noble et grave de sa composition, et tous ont été attendris par le caractère pur et naïf de ses mélodies. — C'est en 1744 que Hændel composa cet oratorio qui, dans la partition originale, consiste en 65 numéros. Pour accommoder cette grande œuvre à notre époque, tache qui avait été entreprise et exécutée par le conseiller de la cour, *M. de Mosel*, ce musicien distingué avait eu à remplir trois conditions importantes : c'était, d'abord, de renforcer l'instrumentation si débile du temps dont il s'agit, et d'y faire entrer la partie de l'orgue, qui y manque pour ainsi dire totalement; en second lieu d'élaguer avec tact et mesure ce que la partition de Hændel offrait de trop suranné; et, en troisième lieu, de traduire le texte anglais d'une manière appropriée à la musique, chose non moins difficile que les deux premiers points.

Quant à l'instrumentation, il serait superflu de démontrer la nécessité de l'enrichir, puisque les opéras qui ne datent que de 25 ans, et auxquels on reprochait alors d'être trop bruyans, nous paraissent déjà trop faiblement instrumentés : il n'y a plus que la grosse caisse qui ait encore le pouvoir d'agir sur notre tympan endurci. En ce qui concerne la partie de l'orgue, Hændel joignait à son vaste talent de compositeur, le mérite d'être un des meilleurs organistes de son temps; et, à la grande jouissance de ses contemporains, il exécutait lui-même, lorsqu'on donnait un de ses oratorios, la partie de l'orgue qui servait de base à l'ensemble. (On sait qu'il a écrit 15 concertos pour l'orgue). Cette partie est encore aujourd'hui exécutée en Angleterre, telle que Hændel l'a écrite; mais évidemment insuffisante, elle a besoin d'être renforcée et complétée. Le sort de toute œuvre dont l'auteur a trop largement payé tribut à la mode, est toujours de vieillir de bonne heure : un laps de 20 ou de 30 années, n'est, en effet, qu'un moment fugitif en comparaison de la durée solide qui est acquise à un chef-d'œuvre exempt de ce défaut, et l'on verra bientôt tomber dans un entier oubli bien des compositeurs que l'on porte actuellement aux nues et notamment beaucoup d'auteurs de la trop futile école italienne. Cette *Némésis esthétique* qui venge ainsi le bon goût, n'épargne pas même les classiques, lorsque, cédant aux circonstances, ils ont pris en trop grande considération les exigences de leur époque; et c'est ce que nous voyons arriver aujourd'hui à l'égard de Hændel, de Gluck et de Mozart, quoique d'ailleurs, cette remarque ne puisse s'appliquer qu'à un petit nombre de leurs compositions. — La tâche de l'arrangeur de l'oratorio de Hændel (pour en revenir à la fête musicale de Vienne) consistait donc, au résumé, à élaguer ce qui, dans cet ouvrage, portait trop évidemment l'empreinte du temps passé, à en conserver seulement les parties essentielles et à donner ainsi à l'ensemble un caractère homogène, un caractère d'unité. Quelques grandes que fussent les difficultés de ce travail, M. de Mosel, déjà si avantageusement connu par l'arrangement de la musique de *Samson* et de *Jephta*, s'en est acquitté avec un rare talent, et l'oratorio de Hændel, épuré et complété par ses soins, est désormais un chef-d'œuvre irréprochable.

La forme de cette composition est toute dramatique; on la place néanmoins au-dessous de *Jephta* et de *Judas Maccabæus*. Le détail des beautés qu'elle renferme, dépasserait les bornes étroites d'un article de journal.

Le génie de Hændel y éclate d'une manière admirable. On a redemandé avec enthousiasme un des chœurs. L'ensemble de cet ouvrage est empreint d'une teinte tant soit peu romantique, qui lui donne un charme particulier, et le rend encore plus intéressant aux partisans de la tendance musicale de nos jours. Les chanteurs chargés des solis se sont spécialement distingués : c'étaient madame Kraus-Wranitzki, mademoiselle Honig, MM. Lutz et Reggla. C'est justice que de citer les noms de ces estimables artistes.

A. L***

CORRESPONDANCE.

Vienne, le 10 décembre.

Notre existence musicale devient de plus en plus animée. Pour mettre un peu d'ordre dans les nouvelles que j'ai à vous communiquer, je commencerai par faire mention des concerts des artistes russes que vous avez eus à Paris, et dont le genre de musique n'a pas été goûté dans notre capitale. Il faut convenir qu'il y a, en effet, quelque chose qui répugne, dans une musique qui a été enseigné à l'aide du *knout*, et où les exécutans, comme s'ils étaient transportés dans la *Sibérie musicale*, sont condamnés pour toute leur vie à ne jamais faire entendre qu'un seul ton.

Nous avons été dédommagés par M. Levy, le jeune, qui, dans un concerto de cor, a charmé tous ses auditeurs par les notables progrès qu'il a encore faits dans son art. A M. Levy a succédé M. Lacombe, dont la grande habilité mécanique sur le piano a obtenu beaucoup d'applaudissemens : puisse-t-il ne pas trop s'attacher à ce genre de mérite, et ne pas grossir le nombre de ces soi-disant merveilles musicales qui n'ont pas tardé à tomber tous dans l'oubli.

MM. Jansa, Holz, Linke et Lindhaker ont fait des progrès sensibles dans l'art d'exécuter le quatuor, et il est permis de croire que l'influence du talent que montrent dans ce genre les célèbres frères Müller, n'est pas étranger à cette amélioration.

Tous les quinze jours, une société d'artistes et d'amateurs se réunit ici pour exécuter exclusivement la musique de Beethoven, ses quatuors, ses trios, ses sonates solos, ses morceaux de chants, en un mot tout ce qu'a écrit ce célèbre compositeur. A la dernière séance, une de ses sonates a été rendue d'une manière parfaitement conforme à son génie, par M. Fischhof, dont la verve et l'habilité ont enlevé tous les suffrages.

Les acteurs Wild et Pock continuent à charmer les viennois; le premier dans un nouvel et très-bon opéra de Conrad Kreutzer intitulé : Le bivouac de Grenade.

Les compositions de Chopin commencent à être en vogue malgré les petites cabales de gens dont la lourde médiocrité ne peut pardonner à ce jeune auteur le caractère grandiose et la tendance élevée de ses compositions. Le sentiment noble qui respire dans les œuvres de cette artiste, ne peut manquer de le mettre tout-à-fait à la mode au détriment de MM. Herz et Czerny.

P. S. Je sors à l'instant du concert que le Conservatoire a donné pour célébrer la mémoire de Goëthe et de Beethoven. En voici le programme : Ouverture de Léonore, le calme de la mer et l'heureuse navigation, suivi de chœurs, musique de Beethoven; ouverture, entr'actes, airs et mélodrames pour la tragédie d'Egmont de Goëthe.

Le public a été saisi d'admiration en voyant avec quel art le génie de Beethoven a su s'associer aux hautes inspirations de Goëthe. On ne peut que sentir une pareille musique; en rendre par des paroles les effets et l'émotion qu'ils produisent, c'est vouloir entreprendre l'impossible.

D. A.

M. Joseph d'Ortigue nous prie de publier la lettre suivante qui lui a été adressée.

Avignon, 5 décembre 1834.

Monsieur,

Dans le nº 48 de la *Gazette Musicale*, nous avons lu avec un véritable intérêt, un article signé de vous, ayant pour titre: *Des sociétes philharmoniques dans le midi de la France*. En rendant justice à nos intentions et en louant nos efforts, vous excitez notre zèle et faites un acte, pour lequel les musiciens de Vaucluse vous doivent des remercîmens....

Cependant en me rendant l'interprète de la reconnaissance des membres de la société philharmonique d'Avignon, je dois relever une inexactitude qui s'est glissée dans ce que vous dites sur nous; voici vos paroles : *Déjà, grâce aux soins de MM. Astruc et E. M. Jouve, la symphonie en ut mineur, l'ouverture d'Oberon et d'autres grands œuvres ne sont plus des merveilles ignorées du public Vauclusien.*

Il est vrai que nous avons puisé dans les trésors de la haute science musicale, mais nos essais et nos études, n'ont été dirigés que par M. Astruc notre chef d'orchestre, aux talens seul duquel et aux soins assidus et éclairés de notre administration nous devons nos succès.

M. Jouve, qui jouit d'ailleurs de toute notre estime, n'a pu prendre aucune part à nos travaux, puisqu'il habite la ville d'Apt.

Vous croirez, Monsieur, que cette observation, qui n'a rien de désobligeant pour M. Jouve, n'est dictée que par le désir de rendre à chacun la justice qui lui est due. Cette justice, vous le savez, est la récompense la plus flatteuse des travaux de l'artiste, surtout quand elle lui est décernée en présence du public.

J'espère que vous serez assez bon pour faire mention de ma réclamation dans le plus prochain numéro de la *Gazette Musicale*.

Veuillez me croire avec la plus haute estime, Monsieur, votre très-humble et très-obéissant serviteur;

Le président de la société philharmonique d'Avignon,

M. DE RIBIERS.

NOUVELLES.

*** L'académie royale des Beaux-Arts (Institut de France), dans sa dernière séance, a nommé M. Meyerbeer associé étranger. Ce célèbre compositeur était déjà depuis plusieurs années, membre correspondant de cette classe de l'Institut.

*** L'Opéra vient de recevoir un ballet de M. Henri; ce transfuge de la chorégraphie de la salle Ventadour passe, dit-on, bannières déployées, dans le camp de la rue Lepelletier. Le titre du nouveau ballets : *Le Siége de Calais*.

*** Le bruit court que l'Opéra-Comique a l'intention de glisser dans son répertoire le chef-d'œuvre de Weber, le Freys-

chütz, si long-temps défiguré à l'Odéon sous le titre de *Robin des bois*. De nouveaux chœurs seront engagés pour cet ouvrage, et l'orchestre renforcé. La nouvelle administration de ce théâtre ne néglige aucun moyen pour rendre à l'Opéra-Comique l'ancienne faveur dont il jouissait à si juste titre.

*** M. Berlioz donnera un quatrième concert aux Menus-Plaisirs, dimanche prochain. On y entendra cette fois ses deux grandes symphonies : La *Fantastique* et *Harold* séparées par un *intermède* piquant dont la composition n'est pas encore arrêtée. On s'inscrit d'avance chez M. Rety, au Conservatoire, chez M. Schlesinger et chez M. Paccini, boulevard des Italiens. Le prix des places est le même qu'aux concerts précédens de M. Berlioz.

*** Voici le programme de la matinée musicale que M. François Stœpel donnera, rue Monsigny, n. 6, le jeudi 25 décembre 1834, à 2 heures : Grand duo pour 2 pianos, composé par M. Fr. Listz et exécuté par M. Chopin et l'auteur; deux romances : Le *Pêcheur Napolitain*, musique de M. Thys, et *Ma Normandie*, paroles et musique de M. Bérat, chantées par M. Richelmi; solo de violon, composé et exécuté par M. Ernest; air de Niobé, de Paccini, chanté par Mlle Heinefetter; improvisation sur l'orgue expressif, par Mad. de La Hye; air italien, chanté par Mad. Degli-Antony; duo pour le piano à 4 mains, de Moscheles, exécuté par MM. Chopin et Listz; air italien, chanté par Mad. Degli-Antony; improvisation sur l'orgue expressif, par Mad. de La Hye; variations sur l'air du Garçon suisse, chantées par Mlle Heinefetter. Le prix des billets est de 5 fr. On les trouve chez M. Maurice Schlesinger, 97, rue Richelieu.

*** Mme Francilla Pixis continue ses brillans succès à Munich Elle a reparu le 11 de ce mois dans le *Capuletti* et *Montecchi*. Notre correspondant nous mande, que la jeune cantatrice a surpassé toutes les espérances; elle a été rappellée quatre fois dans la même soirée, chose presque inouïe dans les annales du héâtre de cette capitale. Madame Harselt (soprano), M. Bayer (premier tenor) et M. Lenzl (première basse-taille), chœurs et l'orchestre conduits par l'habile directeur M. Morald, n'ont rien laissé à désirer à cette représentation, à laquelle toute la cour assistait. La salle était comble, c'est un très-beau succès pour cette jeune cantatrice.

*** *Ali Baba* de Cherubini vient d'être représenté avec succès au théâtre royal de Dresde.

*** Un petit journal sans conséquence, annonce que la *Revue Musicale*, passe en d'autres mains; M. Edouard Fétis fils, nous prie d'annoncer, que cette nouvelle est éronnée, et qu'il continuera l'année prochaine, le journal publié par lui.

*** On annonce la mort de Zingarelli, si célèbre par l'opéra de *Roméo et Juliette*. Nous avons reçu les journaux d'Italie jusqu'au 6 décembre, il ne font aucune mention de cet événement.

*** M. Louis Schunke, jeune pianiste de beaucoup de talent, et un des principaux rédacteurs de la nouvelle gazette musicale de Leipzig, vient de mourir.

*** Nous lisons dans la nouvelle gazette musicale de Liepzig, journal plein d'intérêt, et qui est aujourd'hui au premier rang parmi les journaux de musique publiés en Allemagne :

» On assure que Haydn a voyagé en Hongrie avec une bande » de Bohémiens, jusqu'à l'âge de 23. ans»—Nous donnons ce fait curieux sans en garantir la véracité.

*** Le *Libretto* italien va-t-il devenir aussi aristocratique par ses auteurs, que par l'auditoire auquel il est destiné? on attribue au comte Popolo celui de *gli Puritani*, la première nouveauté que nous offrira le théâtre Favart.

*** Il est depuis long-temps question de restaurer la salle de l'Académie royale de musique. On fixe maintenant l'époque de cette grande régénération au carnaval prochain. Pourvu que ce ne soit pas une mystification de circonstance!

*** La société philotechnique a tenu dimanche dernier sa séance trimestrielle. Après avoir entendu un rapport des poesies, des dissertations critiques et littéraires, l'assemblée a eu pour indemnité de fort jolies romances de M. Thys, chantées avec beaucoup de goût par M. Richelmi et quelques échantillons de la verve tant soit peu aventureuse et bizarre qui caractérise la musique de M. Monpou.

*** Il n'est rien qui inspire plus d'intérêt et de sympathie que de voir les talens se continuer ou se remplacer dans la même famille; la fille d'un des plus illustres philologues italiens, du commentateur de *Dante*, mademoiselle Biagioli, promet de soutenir dans la carrière musicale l'héritage de célébrité que lui a légué son père. Sa brillante exécution sur le piano obtient en ce moment beaucoup de succès aux concerts de M. Musard.

*** Les tribunaux viennent de prononcer la séparation de corps demandée par Mme Cinti-Damoreau contre son mari. Un mauvais plaisant disait: Mme Damoreau ne courrait aucun risque en s'adressant aux juges; elle était bien sûre de ne pas manquer de *voix*.

*** On vient de représenter à Venise au théâtre Benedetto, un opéra de Paccini : *Fidanzoti*. Ce faible ouvrage a obtenu du succès, ce qui prouve jusqu'à quel point l'Italie est pauvre de compositeurs. Mme Giacase, prima donna, Tati (tenor) et Léonardi (basse) ont puissamment contribué à la réussite de ce nouveau *chef-d'œuvre!* du *très-savant* Paccini.

*** Le 15 novembre dernier, le chanteur *Tombolini*, jadis l'idole des dilettanti de Berlin, à modestement célébré, au milieu de sa famille et de quelques amis le cinquantième anniversaire de son séjour dans cette ville. Il est né en l'année 1766, à *Fermo*, dans les états de l'église. Il vint le 15 novembre 1784, à Berlin, où, quelques jours après, il chanta devant Frédéric-le-Grand, qui fut très-satisfait de son talent. Dès-lors, il continua, sans interruption, à chanter au grand théâtre italien, jusqu'à la fin de l'année 1809. En 1815, il se faisait encore entendre dans les concerts.

*** On vient de représenter à Londres, sur le théâtre Covent-Garden, *le Masque Rouge*, dont le sujet est emprunté au *Bravo* de Cooper : la musique est celle que *Marliani* a composée pour le théâtre italien de Paris; elle a été arrangée par M. Cooke, pour être adaptée au drame anglais, usage horrible des anglais, qui ont déjà défigurée de la même façon, la musique du *Freischütz*, celle de *la Flûte enchantée, de Mozart, de Robert-le-Diable, de Meyerbeer*, ainsi que d'autres belles partitions. Malgré l'arrangement qu'elle a subi, la musique de Marliani et la magnifique mise en scène de la nouvelle pièce, ont excité les plus vifs applaudissemens, ainsi que les chanteurs et les cantatrices qui ont figuré dans ce drame. L'exécution du *Bravo* a eu lieu sur la scène même. Le *Times* observe à ce sujet que, bien qu'on ait fait preuve de beaucoup d'adresse dans la mise en scene de cet acte sanglant, on aurait cependant mieux fait de le supprimer. Aussi, cette scène a-t-elle donné lieu à des marques d'improbation, et l'on assure (chose assez surprenante de la part des Anglais si avides de toutes sortes de spectacles) qu'elle ne sera pas reproduite aux futures représ.ntatione.

*** La faculté de philosophie de Leipzig, à décerné le diplôme de docteur, *honoris causa*, à M. *Marschner*, maître de la chapelle royale à Hanovre, auteur de « *la Juive et le Templier*, opéra que le théâtre Nautique *nous promet* incessamment.

*** La societé philotechnique de la Thuringe, invite les amateurs de l'art musical, par l'organe de la *Gazette d'état de Prusse*, à souscrire pour l'érection d'un monument à la mémoire de Handel, monument qui doit être construit sur le modèle de celui de Westminster.

*** La première représentation de *la Somnambule de Bellini*, a été fort orageuse au théâtre Josephstadt de Vienne. Le ténor a paru si mauvais au public, que chaque fois qu'il voulait chanter, c'était le signal d'une explosion de rires bruyans, de cris et d'applaudissemens ironiques : le tapage était assourdissant. Cependant, les autres acteurs, déconcertés par cette scène, ne faisant guères mieux que leur malencontreux camarade, la salle finit par prendre gaiement la chose, et cette singulière représentation en devint on ne peut plus amusante. La pièce ne put aller jusqu'à la fin, que par l'intelligence du directeur de l'orchestre qui eut le soin de sauter un certain nombre de morceaux, pour arriver plus vite au finale. L'autorité ayant fait au ténor la défense de reparaître l'administration du théâtre s'est empressée de lui donner son congé.

MUSIQUE NOUVELLE

Publiée par Deloye.

Panseron, album pour 1835. Net 12 fr.
Labarre, album pour 1835. Net 12 fr.

Publiée par Henry Lemoine.

Riffault, la Sentinelle perdue, opéra en un acte, ouverture, airs, duos pour piano et guitarre.

Publiée par Prilip

Brugnière, album pour 1835. Net 12 fr.

Publiée par Bernard Latte.

Grisar, album pour 1835. 10 fr.

Publiée par M. Delahante.

Masini, album pour 1835. 10 fr.

Publiée par Savaresse.

Klemcszynsky, rondoletto pour le piano à 4 m. 4 fr. 50
— Variatians à 4 mains sur l'air de *Don Juan* 7 fr. 50.

Publiée par Schoneuberger.

Bochsa. Op. 309. Nouveau Nocturne pour harpe et flûte. 6 fr. »
— Op. 311. Petit passe-temps facile pour harpe. 6 »
Maurice de Raoulx. Fantaisie pour la guitare, sur : Je ne vous aime plus, de Panseron ; la Brise du matin et la Folle. 5 fr. »
Varney. Souvenir d'une Reine, romance pour piano et guit.
— Mirga, barcarole Idem. 2 et 1.
— L'Amour guéri, romance Idem. 2 et 1.
— L'Elixir, chansonnette Idem. 2 et 1.
F. Berat. L'Doigt coupé, chanson normande Idem. 2 et 1.
— N'en parlons plus, romance nouvelle Idem. 2 et 1.
— Paris, je te fais mes adieux, romance nouvelle Idem. 2 et 1.

Publiée par Richault.

Urhan. Les Regrets, romance pour le piano. 3 fr. »
Reber. Op. 1. Quintetto pour deux violons, alto et deux violoncelle. 7 fr. 50 c.
— Op. 5. Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle. 5 fr. »
— Op. 4. Grand quatuor pour deux violons, alto et violoncelle. 9 fr. »
— Op. 7. Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle. 9 fr. »

Nous rendrons compte des œuvres de M. Reber, qui sont d'une haute portée, et promettent un grand avenir.

Publiée par Maurice Schlesinger :

LE BAL,

ÉTRENNES AUX PIANISTES,

Contredanses, Valses et Galops, composés pour le piano, par KALKBRENNER, F. HUNTEN, DESSAUER, REISSIGER, ALARY, LANNER, STRAUSS, MUSARD ET TOLBECQUE.

Élégamment rélié, tranche dorée. Net. 15 fr.
Relié en soie, tranche dorée. . . Net. 20 fr.

CET ALBUM CONTIENDRA :

Tolbecque. Les Salons de Paris, quadrille et valse. — *Dessauer* Galop Bohémien. — ***. Galop polonais. — *Strauss*. Galop de Vienne; galop avec clochette. — *F. Hunten*. Galop parisien. — *Reissiger*. Galop Saxon. — *Strauss*. A la plus Belle, nouvelles valses favorites de Vienne. — *Kalkbrenner*. Valse brillante. — *F. Hunten*. Coblentz, valse favorite. — *Alary*. Valse favorite de Milan. — *Lanner*. Ne m'oubliez pas, cotillons et galops ; Claire, valse favorite de Vienne. — *Musard*. Quadrille Anglais et valse.

HOMMAGE AUX DAMES,

9me ANNÉE.

Recueil de 15 Romances et Nocturnes inédits, avec accompagnement de piano, composés par MEYERBEER, PAER, HALEVY, BELLINI, CARAFA, ADAM, ALARY, FÉRÉOL, LEJEY-MILAND, MARMONTEL ET QUESNEL.

Élégamment rélié, doré sur tranche. Net. 15 fr.
Relié en soie, tranche dorée. . . . Net. 20 fr.

CET ALBUM CONTIENDRA :

Meyerbeer. Le Moine. — *Halévy*. La Maîtresse du Bandit. — *Adam*. Oh ! que je hais ma pension. — *Paer*. La Confession. — *Bellini*. *Il rimprovero*- — *Carafa*. *Son gli occhi di*. — *Alary*. Jane Shore, et Nocturne italien. — *Féréol*. Chante le repos et la dame au collier d'or. — *Lejey-Miland*. Les Cloches du soir et le jeune Enfant. — *Quesnel*. Pas d'amour et fais-toi Corsaire. — *Marmontel*. — L'Élégante des bords du Missouri.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, n° 16.

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, A. GUEMER, HALÉVY (professeur de contrepoint au Conservatoire), JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

1re ANNÉE. N° 52.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 28 DÉCEMBRE 1834.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront le premier de chaque mois un morceau de musique de piano.
Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

MM. les souscripteurs à la *Gazette musicale* dont l'abonnement finit le 31 décembre, sont prié de le renouveller, s'ils ne veulent point éprouver de retard dans l'envoie du Journal. Il suffira d'envoyer un bon sur la poste ou de donner avis par lettre affranchie; on fera traite sur les personnes qui s'abonneront au moins pour six mois. Il sera joint au 1er Numéro de Janvier une *Fantaisie sur une valse inédite de Meyerbeer, par Leidersdorf.* — Le 2e Numéro contiendra le Portrait de M. Lablache.

HÆNDEL.

I.

Dans la salle de la célèbre taverne de Londres « *the good Woman* », *City*, *Fleetstreet*, *N°* 77, était assis dans son large fauteuil, les mains croisées sur le ventre, John Farren, le maître de la maison, qui attendait ses hôtes.

Il était sept heures du soir; c'était le moment où se rendaient régulièrement chez lui les *habitués*, les *doyens* de cette respectable taverne, et Tom, son premier garçon, se tenait près de la porte, un cruchon de porter mousseux à la main, pour recevoir ainsi le premier entrant, comme c'était encore l'usage à Londres en l'année 1741.

Immédiatement devant John Farren, était placée debout mistriss Bess' (abréviation d'Élisabeth), « sa bonne femme », ses maigres bras appuyés sur ses hanches et le rouge de la colère sur ses joues, ordinairement d'un jaune pâle.

« Est-ce donc bien vrai, maître John, lui disait-elle d'un ton criard? est-ce donc bien possible que vous songiez sérieusement à jeter notre Ellen (abréviation d'Éléonore), notre unique enfant, à la tête de cet aventurier allemand, qui a l'air de n'avoir pas de quoi manger? »

« Jeter à la tête? répondit tranquillement John Farren; non, mistriss Bess'; mais Ellen aime le jeune homme, et God dam! c'est un brave garçon, bien tourné, honnête, adroit, laborieux..... »

« Et pauvre comme un rat d'église, reprit mistriss Bess', en coupant la parole à son mari; et personne ne sait au juste ce qu'il est, votre brave garçon! »

« Ah! son compatriote, le maître Hændel, dit que ce jeune homme promet quelque chose d'extraordinaire. »

« Oui-dà! laissez-moi donc tranquille avec votre monsieur Hændel! ne voilà-t-il pas un homme bien distingué? n'est-il pas bien considéré votre monsieur Hændel, depuis qu'il a gâté ses affaires auprès de Sa Majesté? à la bonne heure, dans le temps qu'il lui était permis d'entrer tous les jours dans Carlton-House, je ne dis pas;

mais maintenant qu'il en a été banni par suite de ses manières hautaines, est-il autre chose qu'un musicien ambulant ordinaire? »

« God dam! s'écria alors John Farren avec une certaine véhémence; retenez votre mauvaise langue, mistriss Bess'! et respectez le maître Hændel que j'estime autant qu'aucun homme de la vieille Angleterre!.... et puisqu'il rend bon témoignage de Joseph, je sais ce que j'aurai à faire. Avez-vous compris, mistriss Bess'? »

« Très-bien, et faites comme vous voudrez; mais je vous en préviens, vous compterez sans votre hôte. »

«L'hôte, c'est moi! répondit John avec un léger sourire, et vous, Bess', vous êtes ma bonne femme dont j'ai fait peindre le portrait sur mon enseigne, quand vous étiez encore jeune et jolie. »

La « bonne femme » s'apprêtait à la riposte, quand la porte s'ouvrit pour donner entrée à deux hommes de fort bonne mine. Tom se saisit rapidement d'une seconde cruche, les posa toutes les deux sur la table ronde placée au milieu de la salle, et prit une attitude d'obéissance, pendant que mistriss Bess', jetant un regard de mauvaise humeur sur les deux étrangers, sortit de l'appartement.

« Eh bien! s'écria l'aîné des deux convives, homme d'une taille presque colossale, et dont la figure belle et expressive recevait encore plus d'éclat du feu extraordinaire qui brillait dans ses yeux; eh bien! maître John, comment cela va-t-il?

« Très-bien, monsieur Hændel, répondit ce dernier; et d'autant mieux que vous arrivez juste à point pour faire taire ma « bonne femme. »

« Le vieux dragon a-t-il encore grondé? »

« Vous savez que c'est-là son habitude. »

« Sans doute, je le sais bien; mais, de par Dieu, si elle était ma femme, je l'enfermerais dans l'armoire aux soufflets de l'orgue de Saint-Paul, et lui ferais bourdonner aux oreilles un air qui lui ôterait pour toujours l'envie de grommeler. »

Maître John se tint le ventre en riant de toutes ses forces de la cure imaginée par son hôte chéri, tandis que Hændel, après avoir remis sa canne et son chapeau au garçon, s'assit à côté de son compagnon, homme d'une taille moyenne et d'un extérieur aussi simple que modeste; ce n'était qu'en regardant bien le coin de ses yeux, d'une expression d'ailleurs fort douce, que l'observateur pouvait y découvrir l'indice d'une grande finesse et d'un penchant à la satire; le nom de cet homme était William Hogarth, et il passait pour un bon peintre de portraits.

« Vous croyez donc, dit Hændel à celui-ci, en le fixant attentivement; vous croyez donc que ce Bedford ferait quelque chose pour mon *Messie*, si je lui faisais un doigt de cour? »

« Je ne veux pas que vous lui fassiez la cour, répliqua Hogarth, en appuyant sur les mots; c'est une chose que je n'exigerai pas de vous, et il n'est pas dans les trois royaumes un seul brave garçon qui voulût vous y engager; dites-lui votre affaire tout bonnement et en peu de mots, et soyez sûr qu'il emploiera toute son influence pour que vous puissiez faire exécuter dignement votre ouvrage. »

« Mais n'est-ce pas une chose à devenir fou, s'écria Hændel avec emportement, que d'être dans le cas de solliciter les bonnes grâces d'un original comme S. A. le duc de Bedfort, pour vous faire entendre le *meilleur*, oui, Dieu le sait, William! le *meilleur* ouvrage que j'aie encore écrit? Malédiction! Encore si cette Altesse y entendait quelque chose! mais le duc se connaît en musique comme ce malotru du Yorkshire qui, dans le temps, a tellement massacré mon *Saül*, que je n'ai pu m'empêcher de le rosser d'importance. »

« Eh bien, reprit Hogarth avec gaîté; depuis 28 ans que vous habitez l'Angleterre, n'avez-vous pas encore remarqué combien peu la protection d'une Altesse ignorante est dans le cas de nuire à une véritable œuvre artistique? Vous me connaissez, Hændel, et vous savez que je ne déteste rien comme l'adulation vis-à-vis de qui que ce soit; mais je puis vous assurer que si je ne voulais me tenir en bons termes qu'avec ceux qui sont *capables* de juger mes ouvrages, God dam! je devrais m'estimer trop heureux de trouver assez de portraits à faire pour pouvoir soutenir ma femme et mes enfants: il faudrait alors renoncer à toute distraction et même à prendre mon verre de punch dans ce club où vous vous êtes si bien amusé. Vous le savez aussi bien que moi: le talent, le génie des arts et l'argent nécessaire pour pouvoir les cultiver, se trouvent rarement ou presque jamais dans la possession du même individu. Rendons grâces au ciel de ce que les niais ou les simples ont encore assez de bonhomie pour ne pas nous envier notre lot, et pour nous abandonner les miettes de leurs festins. »

Pendant que Hogarth philosophait ainsi, Hændel avait appuyé ses deux bras sur la table et posé sa tête sur ses mains. Sans lever les yeux et sans changer d'attitude, il murmurait tout bas: Les choses resteront-elles toujours ainsi, et ne viendra-t-il jamais le temps où l'artiste pourra jouir, dans toute sa pureté, du plaisir qu'il procure aux autres par ses ouvrages? — Hogarth! continua-t-il en élevant tout-à-coup la voix avec feu et en regar-

dant fixement son ami; Hogarth, voudrais-tu quitter ton pays pour exercer ton art sur une terre étrangère? »

« God dam! répondit Hogarth; pas pour le monde entier. »

« Voilà, répliqua Hændel avec plus de vivacité encore; tu as persévéré, et tu recueilles aujourd'hui le fruit de ta fidélité à ton pays. Moi, je quittai le mien précisément au moment où une nouvelle vie semblait devoir s'y répandre dans les arts. Oh! sans doute, ce germe s'y est heureusement développé! que ne pourrais-je y réaliser avec les dons que le ciel m'a départis! — Si mes compatriotes ont accompli quelque chose de grand, c'est *sans moi*, pendant que je m'évertue ici uniquement à faire comprendre à vos imbéciles de chanteurs et de ménétriers, ce que c'est que la musique. — Ah! si je n'en étais déjà à ma cinquantième année, dès demain je regagnerais mon pays à toutes jambes! Que le Ciel me confonde, si je n'aimerais pas mieux y être pâtre que d'être ici directeur du théâtre de Haymarket ou même maître de chapelle de Sa Majesté Britannique, qui se délecte, avec toute la valetaille de la cour, des chants d'un maudit castrat à la mode! — Hogarth! vous devriez faire un tableau représentant cet eunuque et les femmes de Londres en adoration devant lui, et lui tendant leurs offrandes. »

« C'est déjà fait, répliqua Hogarth en riant; mais, chut! ne voilà-t-il pas nos amis?....

La porte s'ouvrit de nouveau, et successivement entrèrent messire Tyers, le propriétaire du Vauxhall, l'abbé Dubos, le docteur Benjamin Hvaldy et Joseph Wach, jeune allemand qui, sous la direction de Hændel, se consacrait à l'étude du chant, et que suivait miss Ellen, la fille de la maison. Master John se leva de dessus son siége; Tom servit le porter, et on entendait résonner au dehors la voix de la «bonne femme», qui se querellait avec ses domestiques.

II.

Hændel fit un signe d'amitié à son élève. Eh bien! lui dit-il, où en es-tu de ta partie? avances-tu, et pourrai-je bientôt te la faire répéter?

« Je travaille beaucoup, monsieur Hændel, répondit Joseph, et ce ne sera pas faute de bonne volonté si je ne m'acquitte pas bien de ma tâche; il faut seulement que vous ayez un peu de patience avec moi. »

« Hum! murmura Hændel; puisque j'en ai eu si longtemps avec les idiots de ce pays-ci, je n'en manquerai pas, sans doute, si tôt pour toi. Mais laissons cela jusqu'à demain matin, et, en attendant, cause à ton aise avec ta bien-aimée. »

Oh! monsieur Hændel, s'écria Ellen d'un air à la fois boudeur et comique; il paraît que, selon vous, Joseph ne doit être mon « sweet heart » que lorsqu'il n'a rien de mieux à faire? »

« Ce serait, sans doute, ce qu'il y aurait de plus convenable, petit lutin, dit Hændel en riant; mais il est difficile de prêcher des amoureux; votre père le sait par expérience; n'est-il pas vrai, mon vieux John? »

John Farren répondit, avec un léger sourire, en s'inclinant: « C'est juste; mais puisque l'on dit qu'il n'est pas bon que l'homme reste seul, je tiens pour le proverbe qui veut que l'on se marie de bonne heure, et je cite pour preuve mon propre mariage et mon enseigne « the good Woman. »

Tout le monde se prit à rire, excepté Ellen et Joseph, déjà trop absorbés dans leur conversation pour avoir pu entendre le discours du vieux John.

« Monsieur Hændel, dit l'abbé Dubos en prenant la parole; savez-vous bien que je n'ai pu dormir toute la nuit dernière, parce que votre chœur « *La gloire du Seigneur se révèle* » retentissait toujours à mes oreilles? Je suis d'avis que votre gloire à vous se révélera aussi par votre *Messie*, dès que vous réussirez à le faire exécuter. Malheureusement, le lord-archevêque paraît aussi se déclarer contre cette représentation. »

Hændel rougit, comme cela lui arrivait toujours lorsqu'il entrait en colère: « Le lord-archevêque, répéta-t-il; aha! le lord-archevêque; c'est encore là un beau serviteur de Dieu! N'est-il pas venu m'offrir de me composer un texte pour mon *Messie*, et quand je lui eus tranquillement demandé s'il me croyait païen et étranger à la Bible, ou s'il se flattait de faire un texte meilleur que les Saintes Écritures, ne s'est-il pas avisé de me tourner le dos et de s'en aller crier à la cour que j'étais un ingrat et grossier personnage? — Eh bien! cela y est arrivé fort à propos! »

« C'est qu'en effet, observa prudemment John Farren, il ne fait pas bon manger des cerises avec les grands seigneurs. »

« Je croyais, murmura Handel, que ce proverbe n'avait cours que sur le continent; mais je vois que, malheureusement, il est également de mise dans le pays de la liberté. »

«Le bien et le mal se trouvent toujours réunis sur cette terre, dit en souriant Benjamin Hvaldy; et à cet égard la proportion est presque partout la même. Il faut prendre le monde tel qu'il est, mon cher Hændel! Convenez, du reste, que jamais vous ne vous sentez plus haut placé au-dessus du vulgaire, que jamais vous n'êtes plus convaincu de votre mérite que lorsqu'après avoir

long-temps lutté contre les cabales de l'ignorance, vous parvenez à faire exécuter un de vos ouvrages; alors, vous voyez même vos ennemis subjugés par votre talent et forcés de l'admirer. »

« Je ne me moque pas mal de l'admiration des fous et des lâches, s'écria Handel courroucé. » Mais Benjamin, toujours occupé à le calmer, reprit : « Mon ami, tout homme qui est encore *capable* d'admirer ce qui est bon et beau, ne saurait être aussi méchant que les apparences semblent quelquefois l'indiquer. Le cœur de l'homme renferme un certain je ne sais quoi, qui, à moins qu'il ne l'en arrache violemment, empêche même l'être le plus dégradé de tomber entièrement dans l'abîme. Ce quelque chose, je ne puis vous le définir bien au juste; mais l'*art*, et surtout la *musique*, sont la meilleure pierre de touche pour reconnaître si l'homme n'a pas entièrement renoncé à lui-même. »

« Ce que vous dites, observa messire Thiers, est très-vrai; pour moi, j'aime passionnément la musique, et je pense, ajouta-t-il en s'adressant à Hændel, comme votre illustre compatriote, le grand réformateur Luther, pour qui l'homme dont l'ame est insensible au merveilleux charme de la musique n'est qu'une espèce de brute. Mais, cher Hændel, ne jugez pas trop sévèrement mes braves compatriotes; les dons du ciel sont répartis diversement, et si mes compatriotes n'ont pas encore fait, dans le délicieux art de la musique, autant de progrès que les vôtres, ils possèdent d'autres qualités. »

« Vous êtes depuis long-temps en Angleterre, ajouta l'abbé Dubos, et vous y avez, sans doute, éprouvé bien des contrariétés, notamment de la part de ceux dont vous aviez besoin pour faire exécuter vos ouvrages. Mais, s'il est vrai, mon bon Hændel, que vous ayez eu souvent à vous plaindre de la cour et des grands; s'il est vrai que nos musiciens et nos chanteurs soient moins habiles que ceux de votre pays; si, enfin, nous ne sommes pas organisés de manière à saisir et à comprendre tout ce qu'il y a de sublime dans vos œuvres, n'est-il pas également certain que le peuple britannique a fait de vous son favori, son idole? Le nom de Handel n'est-il pas prononcé par la bouche du loyal John Bull avec autant d'affection et d'estime que celui de l'orateur le plus illustre du Parlement? Eh bien! mon cher maître, s'il en est ainsi, sachez, au moins une fois, pour l'amour de ce brave John Bull, vous prêter un peu aux circonstances; montrez-vous une fois un peu plus flexible, afin que nous entendions votre *Messie*. Vous ne perdrez rien pour cela de votre dignité, et n'en serez pas moins le bon et loyal allemand que nous avons toujours estimé en vous. »

« God dam! s'écria Hogarth : c'est bien ce que je lui ai dit aussi. Et nous de même, crièrent à leur tour Thiers et Hvaldy. »

Hændel demeura encore quelques moments silencieux en regardant ses amis d'un air assez sombre; mais, tout-à-coup, sa physionomie changea d'expression, le sourire parut sur ses lèvres, et alors il s'écria d'une voix forte : « Palsambleu! vous avez raison après tout, mes vieux amis; vous avez raison; voici ma main; demain matin je vais chez le duc, et vous entendrez le *Messie*, quand même tous les imbécilles des trois royaumes et du continent voudraient s'y opposer. Tom! un autre cruchon! »

De bruyans applaudissemens accueillirent cette déclaration. John Farren fit même un bond de joie; mais le plus content fut Joseph qui dit doucement à sa maîtresse : « Oh! chère Ellen, s'il réussit, nos vœux sont accomplis; il m'en a donné sa parole. »

III.

Le lendemain, suivant sa promesse, Hændel monta en carosse, et se rendit chez le duc de Bedford. Son Altesse donnait ce jour-là un grand déjeûner, et la moitié de la cour se trouvait rassemblée chez lui. Cependant, dès que les laquais eurent reconnu Hændel, ils s'empressèrent d'en instruire leur maître.

Le duc de Bedford n'était rien moins que connaisseur en matière de musique; mais il aimait le faste, tenait à la réputation de protecteur des arts, et faisait consister son plus grand bonheur à se montrer, sous ce rapport, plus empressé et aussi généreux que le roi.

Mettre le grand artiste allemand sur la liste de ses protégés, c'était depuis long-temps son plus vif desir, sachant très-bien que ce n'était pas la défaveur du roi qui avait éloigné Hændel de Carlton-House. Le roi estimait, au contraire, d'autant plus le compositeur étranger qu'il savait apprécier son mérite, et qu'il rendait pleinement justice à son génie. Mais le caractère libre et énergique de Hændel n'avait pu se plier au ton et aux manières si strictement observées, non-seulement à Carlton-House, mais encore dans les grands cercles de la capitale, et ses relations avec la cour et la noblesse avaient ainsi presqu'entièrement cessé. Toutefois, sa renommée allait toujours croissant. Son oratorio *Saül*, qu'il avait fait exécuter l'année précédente, d'abord à Londres, puis dans les grandes villes des Royaumes-Unis, avait fait reconnaître en lui un maître consommé dans l'art des tons. Le roi avait été ravi de cet ouvrage; la cour et la noblesse feignaient du moins de partager son admiration; mais c'est surtout dans les rangs du peuple que le nom de Hændel était célèbre. A peine le duc eut-

il appris l'arrivée de ce maître, qu'il s'empressa d'aller au-devant de lui, et de le prendre amicalement par la main pour le conduire sans cérémonie au milieu de ses nobles convives. Mais Hændel, le remerciant de l'honneur que S. A. voulait lui faire, dit au duc qu'il était seulement venu pour lui demander un *un acte de complaisance*.

« C'est très-bien, maître Hændel, répondit le duc en souriant; allons causer dans mon cabinet. » Hændel suivit le duc, à qui il fit connaître son desir, en lui disant laconiquement « qu'il serait obligé à S. A. de vouloir bien ramener au bon sens l'archevêque et le lord-maire de Londres, afin qu'ils n'entravassent pas davantage l'exécution de son *Messie*, surtout à l'égard du local qu'il avait choisi; car, ajouta-t-il énergiquement, de par tous les diantres! c'est bien moi qui dois savoir le mieux où ma musique fera le plus d'effet. »

Le duc fut entièrement de l'avis de Hændel, et lui promit d'user de toute son influence pour faire cesser et pour prévenir tous les obstacles qui pourraient encore s'opposer à la représentation du *Messie*.

Hændel fut charmé, moins encore peut-être de cette promesse, que de la manière toute gracieuse dont elle lui fut faite par le duc, habituellement poli sans doute, mais aussi très-fier.

« Maintenant, maître Hændel, dit le duc, venez aussi avec moi au salon. Il y a, je le sais bien, plus d'une figure que vous ne verrez pas avec plaisir; mais vous y trouverez un de vos braves compatriotes, que j'ai engagé pour ma chapelle; il s'appelle Kellermann, et, suivant les connaisseurs, il a un beau talent sur la flûte. »

« Comment, s'écria joyeusement Hændel, ce brave garçon est à Londres et au service de votre Altesse? à la bonne heure! Je vous suis, monseigneur, votre salon fût-il rempli d'orang-outangs. »

« Oh! il n'y en manque pas, répondit gaîment le duc, en avançant avec Hændel vers le salon; mais vous y verrez aussi quelque bonne poularde rôtie. »

Un mouvement se manifesta dans tout le salon lorsque l'illustre maître de la maison y entra en conduisant Hændel par la main.

Le duc, après avoir rapidement présenté l'artiste allemand à la société, fit signe à son compatriote Kellermann, et Hændel, sans s'imposer la moindre gêne, embrassa son ancien ami avec toute l'effusion de la joie et toutes les démonstrations de la cordialité. Cette scène paraissait faire plaisir au duc de Bedford, et il laissa les deux amis se livrer avec abandon au bonheur de se revoir, bien que l'idole du grand monde de Londres, *il signor Farinelli*, placé auprès du piano, toussât plusieurs fois légèrement pour faire connaître qu'il était prêt à chanter, et pour engager Kellermann à venir l'accompagner.

Celui-ci s'en aperçut enfin, serra la main de Hændel en souriant, retourna à sa place, prit sa flûte, et il signor Farinelli, après avoir toussé encore plusieurs fois, se mit à chanter un air sentimental d'une voix douce et claire.

Rien ne répugnait davantage à Hændel, homme de caractère et si énergique dans ses œuvres, que le chant d'un castrat, et tout le luxe d'ornemens dont Farinelli embellissait son chant, n'était à ses yeux qu'une profanation de la nature et de l'art musical. Cependant, quelqu'humeur qu'il ressentît de la doucereuse manière du malheureux italien, il ne put s'empêcher de rire intérieurement des transports que fit éclater son auditoire : les hommes tournaient les yeux et soupiraient de ravissement; les ladies se pâmaient : « *Sweet! Sweet!* » disaient les unes, tandis que d'autres répondaient : « *yes, indeed!* » en fermant les yeux et en oubliant leur réserve ordinaire.

Il signor Farinelli termina son morceau. Les plus vifs applaudissemens furent sa récompense : Handel pensait à son élève Joseph.

Farinelli ayant appris la présence d'*il signor Aendel*, dont le nom n'était pas inconnu en Italie, témoigna le desir de faire sa connaissance, et le duc voulut se donner le plaisir de les présenter l'un à l'autre. « J'ai appris, dit Farinelli, en mauvais anglais à Hændel, ignorant que celui-ci sût l'italien : J'ai appris que il signor Aendel avait fait la mousique d'oun opéra, *il Messia*. Y a-t-il dans cet opéra une partie pour le célébre signor Farinelli, je veux dire per moi?

Hændel regardait avec de grands yeux, des pieds à la tête, cette singulière figure, parée, comme une femme, de dentelles et de pierreries; enfin, il lui répondit d'un ton bref, et en prenant les cordes les plus basses de sa voix : *Nò, signora*.

Farinelli recula de quelques pas; les hommes étouffèrent avec peine un rire bruyant qui était sur le point de leur échapper, et les ladies se détournèrent en rougissant. Handel prit congé de l'assemblée et se retira.

Arrivé dans le corridor, il rencontra Hogarth qui lui montra, en riant, une esquisse représentant toute la réunion que Hændel quittait, faisant éclater ses transports en écoutant le chant de Farinelli. « Par ordre du duc, » dit-il tout bas à Hændel. — C'est une perfidie de l'Altesse, répondit celui-ci d'un ton assez sérieux. Le peintre satirique fit un mouvement des épaules.

IV.

Assis solitairement dans sa petite chambre, Hændel était absorbé dans sa partition, dont il examinait, une dernière fois, attentivement chaque note; tantôt souriant à la vue d'un passage qui lui avait réussi, tantôt devenant sérieux en trouvant un autre dont il n'était pas satisfait; réfléchissant, raturant et substituant une phrase à une autre. Enfin, ses regards s'arrêtèrent sur le dernier « *Amen* »; ils s'y reposèrent long-temps, bien long-temps, jusqu'à ce qu'une larme tombât sur le feuillet. « Cette note, dit-il alors d'un ton recueilli, cette note est peut-être la meilleure de toutes. O toi! esprit puissant et sublime, accepte l'offrande de cet ouvrage; reçois mes actions de grâces, seigneur! c'est toi qui m'as permis de le faire. »

Il ferma la partition, fit quelques tours dans sa chambre, et s'assit ensuite dans son fauteuil, les mains croisées, pour se livrer à une douce rêverie sur le temps de sa jeunesse... pour rêver à son pays.

C'est ainsi que le trouva Kellermann, quand il vint le chercher, sur le soir, pour l'emmener à la taverne. Hændel l'accueillit avec la cordialité d'un homme attendri par de doux souvenirs. Long-temps ils causèrent ensemble de la patrie, de leur art et des maîtres distingués qui vivaient alors en Allemagne. Enfin, ils partirent pour la taverne, où les attendaient leurs communs amis.

« Eh bien, la paix est donc faite, s'écria gaîment Hogarth, en voyant entrer Hændel; est-ce que mon conseil n'était pas bon? Le Duc n'a-t-il pas été bien avec toi, et n'es-tu pas un aussi brave garçon qu'auparavant?»

Hændel répondit d'un mouvement de tête, en souriant avec bonhomie, et prit sa place accoutumée auprès de la table ronde.

« Oui, continua Hogarth, ton affaire est maintenant faite, — et tu n'a plus à t'inquiéter de rien; mais moi, pauvre diable, j'ai éprouvé un vilain échec pour mon dernier ouvrage. »

« Toi! lui dit Hændel avec étonnement; toi, dont la réputation augmente de jour en jour?

« Oui, joliment, reprit Hogarth avec humeur; on vient de se moquer de moi d'une bonne façon. Tu te souviens, sans doute, que, dans le tems où l'on vendit ici à l'enchère la Léda du Corrège pour 10,000 guinées, je dis que si l'on voulait me donner une somme pareille, je me faisais fort de fournir un ouvrage qui vaudrait celui du peintre italien. Lord Grosvenor me prit au mot. Je me mets à l'œuvre; je néglige d'autres travaux pour me livrer à mon entreprise, et, après une année d'application constante, mon tableau est achevé. Je l'apporte à sa Seigneurie; il réunit tous les amis pour l'examiner, et tous — comme je viens de te le dire — se mettent à rire, et déclarent que mon ouvrage ne vaut rien; si bien qu'il ma fallu le remporter et essuyer encore chez moi les brocards de ma femme.

Tout le monde se mit à rire, excepté Hændel qui, après avoir gardé quelques momens le silence, dit à son ami: Hogarth! tu es un brave garçon, mais souvent passablement niais! Tu n'es pas en état de juger les maîtres italiens, d'abord parce qu'ils ont une tout autre manière que la tienne, et, en second lieu, parce que tu ne connais pas précisément leurs meilleurs ouvrages. Si tu avais été, comme moi, en Italie et notamment à *Rome*, où l'on voit briller les grandes créations de Raphaël et de Michel-Ange, tu les vénérerais comme je vénère les anciens compositeurs italiens de musique sacrée. Les peintres modernes ressemblent plus ou moins dans leur genre au *signor* Farinelli. »

« Soit! s'écria Hogarth, je ne veux pas te contredire sur ce point : dis-nous plutôt si tu es content de tes chanteurs et de tes musiciens; pense-tu qu'il ne s'acquitteront pas trop mal de leur tâche?

« Trop mal, non! répondit Hændel; je les ai fait travailler comme des nègres, et Joseph m'a bien secondé pour leur faire apprendre leurs parties. Le premier soprano est furieusement médiocre, ce qui me chagrine à cause de quelques morceaux. »

En ce moment, Joseph Wach se montra à la porte, et dit: un mot, je vous prie, Monsieur Hændel! »

« Eh bien, qu'est-ce donc? demanda Hændel en s'en allant. Ses amis se regardèrent en souriant, et John Farren fit un mouvement de joie dans son grand fauteuil.

Joseph avait pris Hændel par la main, et l'avait entraîné rapidement dans sa chambre, où, à la grande surprise de ce dernier, il rencontra la jolie Ellen.

« Eh bien, que me voulez-vous donc? dit Hændel, dont la physionomie commençait à se rembrunir. Que faites-vous si tard dans la chambre de ce jeune homme, Miss Ellen? »

« Il va vous le dire lui-même, répondit Ellen en rougissant, et Joseph, se hâtant de prendre la parole, dit à Hændel : Ne pensez pas de mal d'Ellen, cher maître; ce que nous avons fait ensemble, nous pouvons l'avouer devant le monde entier. — « Eh bien, parle alors, » reprit Hændel avec vivacité. Joseph continua: « Tout ce que je suis et tout ce que je sais, c'est à vous, mon maître chéri, que je le dois. Quand je fus sans appui, c'est vous qui prîtes soin de moi, et, pour faire de moi un artiste vraiment estimable, vous avez sacrifié bien

des heures, pendant lesquelles vous eussiez pu créer beaucoup de belles choses... »

« Eh bien, fou que vous êtes ! s'écria Hændel en riant avec bonhomie ; crois-tu donc que ce n'est pas *créer quelque chose* que de former un bon chanteur?

« Soit! répliqua Joseph; mais je vous dois tout »

« Cela n'est encore pas vrai, répondit Hændel, ton talent, tes dispositions naturelles, tu les dois à Dieu. »

« Oui, mais tout le reste c'est à vous que j'en suis redevable. »

« Et quand cela serait, après?

« Eh bien, mon cher maître, j'avais souvent remarqué avec un vif regret la peine immense qu'il vous fallait prendre avec des chanteurs et des cantatrices médiocres, parce que leur méthode ne convenait pas à l'exécution de vos ouvrages, pour les mettre sur une meilleure voie.... »

« Ah, sans doute, c'est là une de mes misères! dit Hændel en soupirant. »

« J'ai donc voulu essayer, continua Joseph, de former une chanteuse à votre gré et dont vous pussiez être entièrement satisfait ; je crois l'avoir amenée maintenant au point qu'elle pourrait hasarder de se faire entendre devant vous ; — la voilà, ajouta-t-il, en montrant Ellen.

Hændel ouvrit de grands yeux, et regarda avec étonnement la jeune fille, en disant : Ellen !....

« Oui, moi, cher Monsieur Hændel! s'écria Ellen en fixant à son tour sur lui ses beaux yeux, dans lesquels brillaient la candeur de son âme et l'affection qu'elle portait au protecteur de Joseph.»

« Peut-elle chanter devant vous, maître? dit alors celui-ci. »

« Oui, certainement, répondit Hændel en s'asseyant; je suis curieux de voir quel élève tu as su former. »

Joseph sauta joyeusement au piano; Ellen se plaça à côté de lui, et commença à chanter.

Quel ne fut pas l'étonnement de Hændel, lorsque, dans le morceau chanté par Ellen, il reconnut un des airs les plus importants de son Messie, dont l'exécution devait avoir lieu le surlendemain, cet air si merveilleusement beau : « *Je sais que mon sauveur existe!* » Et, quant à la manière dont Ellen exécuta ce morceau, le lecteur pourra en juger quand je lui aurai dit que, lorsqu'elle eut fini, Hændel était immobile sur sa chaise, un doux sourire sur les lèvres, et ses grands yeux si vifs, remplis des larmes d'une profonde et religieuse émotion. Bientôt, il respira avec force, se leva, baisa Ellen sur le front et sur ses yeux où brillaient aussi des larmes, et lui demanda d'un ton plein de douceur: N'est-il pas vrai, Ellen, ma chère enfant, n'est-il pas vrai que vous chanterez après demain à la représentation de mon ouvrage?

« O, sans doute, mon maître, mon *père!* — s'écria la jeune fille en sanglotant et en jetant ses bras autour du cou de Hændel, pendant que Joseph, faisant éclater les plus vifs transports, chantait avec toute l'expression de la joie :

Réveille-toi.... réveille-toi aux chants du bonheur!
ô triomphe!.... ô doux ravissement!

V.

« *Amen.*» Cette parole, accompagnée de sons célestes, retentissait, le surlendemain, dans les vastes détours de la cathédrale de Londres, et expirait doucement dans ses angles les plus éloignés.« Amen » répéta à voix basse Hændel, en posant sur son pupitre la baguette avec laquelle il avait dirigé l'orchestre. L'exécution de son immortel chef-d'œuvre avait réussi au-delà de toute attente. Il avait produit l'effet le plus puissant sur le nombreux auditoire, ainsi que sur tous les chanteurs et musiciens de l'orchestre. La gloire de Hændel était désormais impérissable.

En sortant de l'église, Hændel trouva un équipage qui, par les ordres du roi, l'attendait pour le conduire à Carlton-House.

Ce fut entouré de toute sa cour que George II reçut le maître allemand.

Bravo, maître Hændel, s'écria-t-il du ton le plus bienveillant, quand celui-ci parut à ses yeux ; il faut être juste et reconnaître que vous nous avez fait un don précieux dans votre Messie ; c'est une œuvre parfaite. »

«*Vous trouvez*, Sire?» répondit Hændel, en regardant joyeusement le roi.»

« Je vous le repète, répliqua Georges ; et maintenant, dites ce que je pourrais faire pour vous en remercier?

— Eh bien! que votre Majesté emploie d'une manière avantageuse le jeune homme qui a si heureusement chanté la partie du ténor, et je lui en aurai une grande obligation. Ce jeune homme est mon élève, et lui aussi a formé une écolière qu'il aspire à épouser; c'est la belle Ellen, fille du vieux John Farren, et qui a elle-même montré tant de talent dans la représentation de mon Messie; le père consent à ce mariage, mais la mère s'y oppose d'autant plus que Joseph Wach n'a pas encore d'emploi, et votre Majesté sait bien qu'il est difficile de lutter contre la volonté des femmes.

« Vous êtes dans l'erreur, maître Hændel, répondit en souriant George, je ne connais pas ces difficultés-là;

quant à Joseph, il est, dès aujourd'hui, attaché à notre chapelle en qualité de premier Ténor. »

« En vérité? s'écria avec joie Hændel. Eh bien! j'en remercie Votre Majesté de tout mon cœur, et je la félicite de cette excellente acquisition. »

George garda quelques instans le silence; puis il reprit, dans la pensée que Hændel voudrait peut-être lui offrir de nouveau ses propres services : « Maître Hændel, n'avez-vous rien à me demander pour vous-même? je serais fort aise de faire quelque chose pour vous personnellement, puisque vous nous avez procuré un si bel amusement par votre *Messie*. »

Vivement choqué de ce mot « *amusement* », Hændel devint rouge de colère, et répliqua d'une voix forte : « Sire, je n'ai pas voulu *amuser* Votre Majesté, mais *la rendre meilleure* par cet ouvrage. »

Toute la cour fut interdite.

Le roi recula d'un pas et regarda avec surprise le maître audacieux; mais, tout à coup il éclata de rire, et, se rapprochant de Hændel, il lui dit : « Vous êtes et vous demeurerez toujours un rude personnage, Hændel! mais aussi (lui frappant d'une manière bienveillante sur l'épaule) un honnête et brave garçon! Allez; faites ce que vous voudrez; nous resterons bons amis. » Puis, ayant congédié Hændel d'un signe amical et gracieux, celui-ci se retira, remercia Dieu quand il eut tourné le dos à Carlton-House, et courut à sa chère taverne.

Est-il nécessaire de dire quels transports excita dans le cœur des deux amans la bonne nouvelle dont Hændel était porteur? d'ajouter qu'il fut étouffé d'embrassemens? John Farren attira de force « sa bonne femme » dans ses bras, et l'embrassa vertement, malgré son opposition, en criant gaiement : « God dam, Bess! il faut que nous soyons d'accord aujourd'hui, toutes les cloches de la vieille Angleterre dussent-elles en sonner le tocsin! »

Pendant dix ans encore, Hændel parcourut l'Angleterre, en créant de nouveaux chefs-d'œuvre. Lorsque enfin, dans sa dernière année, sa vue s'obscurcit, alors ce fut Ellen qui le soigna avec une tendresse filiale, et son mari écrivit sous la dictée du maître ses dernières compositions.

Sous les voûtes de Westminster s'élève orgueilleusement le magnifique mausolée en marbre qui a été érigé à la mémoire de Hændel. Le temps pourra le détruire! mais il durera toujours le monument que ce maître s'est élevé lui-même par ses hautes et religieuses inspirations, en créant... LE MESSIE.

(*Nouvelle Gazette musicale de Lepzig*, traduit par M. du Mont.)

TROISIÈME CONCERT DE M. BERLIOZ.

Il faut, lorsqu'on veut rendre compte d'un concert de Berlioz, se résoudre à paraître tenter une chose presque absurde, depuis que M. Fétis fils (qu'il faut bien se garder de confondre avec son père, savant musicien, créateur de la *Revue musicale*, ainsi que d'une foule d'ouvrages recommandables) a prouvé nettement, par les raisonnemens les plus péremptoires, qu'un tel concert est une des plus risibles monstruosités de notre époque. Qu'on se figure un concert sans musique, — car M. Fétis fils soutient que Berlioz n'est nullement musicien! Qu'on se représente cinq cents personnes appartenant, ou du moins paraissant appartenir à la race humaine, s'imaginant toutes entendre de la musique, allant même jusqu'à se persuader que cette musique les émeut profondément, et payant leur plaisir imaginaire par les applaudissemens les plus frénétiques; qu'on se figure cette foule abusée par l'erreur la plus grossière, pendant qu'au milieu de toute la multitude, un homme, un seul, possède assez de bon sens pour apprécier le tout à sa juste valeur, et nous rire au nez à nous tous pauvres fous! Cet homme, c'est M. Fétis fils, à qui, certes, des idées métaphysiques sont bien loin d'être étrangères, puisqu'il sait très-bien cet axiome : Qu'un homme « qui adopte des manières ou des vues entièrement différentes de celles des autres hommes, n'est point un original, mais bien *un maniaque*. » Tout cela peut paraître fort étrange; mais M. Fétis fils démontre *ad oculos* qu'il a parfaitement raison. Il prouve très-pertinemment que M. Berlioz est « un romantique *en observateur* qui, depuis quinze ans, parle avec les littérateurs de Shakspeare, Goëthe, Alighieri, avec les peintres de Van-Dyk, Holbein et Dürer; avec les architectes, des merveilles d'élégance et de hardiesse qui brillent dans les cathédrales et dans les hôtels-de-ville de la Flandre et de la Normandie. » Voilà donc tout le public de ses concerts composés exclusivement de peintres, de littérateurs et d'architectes romantiques, et applaudissant à des folies qu'il a la simplicité de prendre pour de la musique. Mais une preuve bien autrement convaincante que toutes les autres, c'est que M. Berlioz applique à toutes ses compositions des noms *romantiques*. Nous le demandons, n'est-ce pas là une démonstration bien claire, et ces raisonnemens ne sont-ils pas bien justes et bien profonds? Mais ce n'est pas tout. M. Fétis fils parle aussi en musicien. Il soutient que la musique de Berlioz n'est nullement originale, qu'elle se borne à être étrange. « Il ne marche pas (c'est M. Fétis fils qui parle) dans les voies

frayées par Weber et Beethoven. » — « Il n'y a qu'une prétention frappante à l'imitation de la manière des deux maîtres, et il n'y a rien de nouveau que l'exagération de formes de style déjà connues. » — Il n'a point été possible à M. Fétis fils « de trouver, dans l'espace de deux heures, une idée mélodique développée pendant une durée de vingt mesures. » M. Fétis fils dit tout cela et bien d'autres choses encore, et, si ce n'était pas bien connu de tout le monde, non-seulement qu'il n'est pas musicien, mais encore qu'il est entièrement étranger à la moindre connaissance en musique, si ce n'était pas une vérité devenue triviale que M. Fétis fils, voulant faire de la critique musicale, a, pour remplir cette mission, tout autant de vocation qu'un danseur pour parler astronomie, il nous serait assurément très-facile de prouver tout cela d'après les paroles mêmes de M. Fétis, fils. Mais nous ne croyons pas que cela en vaille la peine; aussi n'avons-nous relevé ce bavardage que pour montrer que nous reconnaissons toute la difficulté de notre position, au moment où nous voulons développer nos idées sur Berlioz au sujet duquel nous n'entendons nullement adopter cette ridicule pensée qu'il n'est pas musicien et que sa musique n'est pas de la musique, bien que nous ne prétendions le comparer ni à Weber ni à Beethoven.

On peut distinguer en général trois différens genres de conceptions ou de créations musicales que nous pourrions ainsi classer : le genre purement musical, — le genre prétendu imitatif — et le genre poétique. Dans les compositions purement musicales, le compositeur se borne à se dire : Je vais faire une symphonie qui commencera par un allégro brillant; viendra ensuite un adagio gracioso, puis un scherzo comme on en fait aujourd'hui, et pour terminer, un finale alla polacca. Quant au rhythme et à la tonalité, leur choix dépendra peut-être des circonstances les plus insignifiantes. La longueur ainsi que la forme extérieure pourront être empruntées à un ouvrage célèbre du même genre. On joint à tout cela les contrastes les plus forts que l'on peut trouver, et, s'il est possible, des mélodies agréables qu'on oppose aux masses bruyantes de l'orchestre. Si maintenant il arrive qu'on reconnaisse çà et là dans l'ouvrage quelques traces d'une conception gracieuse, comme cela doit arriver naturellement, parce qu'on ne pourra jamais méconnaître un certain charme dans des notes combinées entre elles avec ordre et naturel, la composition est alors achevée, le chef-d'œuvre terminé. Que cette sorte de création artistique ne mérite qu'un rang bien inférieur, et qu'elle doive même presque être considérée comme indigne de ce titre d'honneur, c'est un point sur lequel nous croyons qu'il est inutile de nous arrêter.

Le second genre des conceptions musicales, le genre imitatif, procède de la manière suivante : Le musicien se figure un voyageur qui tantôt gravit une montagne et rencontre sur sa route d'effroyables précipices, tantôt, au doux murmure d'un ruisseau, au sein d'une molle oisiveté, prête une oreille attentive au chant joyeux des oiseaux; qui tout à coup, au milieu d'une furieuse tempête, admire la grandeur et la puissance de la nature, ou bien, à la chûte d'un beau soleil d'été, rêve qu'il est de retour dans sa patrie, sur le seuil de la chaumière où il a reçu le jour. Le compositeur nous peint alors par le mouvement de son rythme, la marche plus ou moins précipitée du voyageur, au moyen d'un crescendo bien gradué, il représente la hauteur de la montagne; les précipices sont exprimés par de piquantes combinaisons harmoniques ou par l'interruption soudaine de la marche musicale, — le murmure des ruisseaux et le chant des oiseaux est traduit par le bourdonnement des violons et les traits gracieux de la flûte, et, plus on s'est rapproché de la nature, plus on a représenté avec fidélité ces différentes circonstances avec le seul secours des sons, plus aussi on se flatte d'avoir approché de la perfection. Haydn et Hændel lui-même fournissent plusieurs exemples de pareilles observations. Nous n'avons pas besoin de dire que nous n'accordons à ce genre de création qu'une place secondaire et que nous le rejetons même entièrement quand le compositeur ne se renferme pas dans la peinture d'une idée esthétique vraiment belle. Nous accordons au contraire la plus grande estime à ce troisième mode de composition où le musicien s'échauffe sur une grande idée esthétique, s'en pénètre sous toutes ses faces les plus diverses, pour nous révéler ensuite par ses accords les sentimens qui ont enflammé son imagination, de manière à éveiller en nous les mêmes sentimens, à nous élever avec lui jusqu'à la hauteur de ses idées, à nous faire monter comme lui jusqu'au comble de l'enthousiasme, à nous faire souffrir de sa propre douleur, de manière enfin à ce que nous gémissions comme lui dans toutes les angoisses du désespoir. C'est là précisement ce qui caractérise la manière de Berlioz. Ce compositeur est poète avant tout, sa riche imagination, sa profonde sensibilité lui fournissent des idées si nettes, si vives et si vraies, son génie artistique donne une telle sûreté au choix qu'il fait parmi les plus riches trésors du langage musical, que, sans peindre précisément, il réussit, par une frappante vérité d'expression, à nous émouvoir de ce qui l'a ému lui-même, à nous remplir des idées qui l'ont

inspiré. Et si parfois, il descend jusqu'au second genre de composition que nous avons appelé imitatif, si de temps à autre, il fait choix de moyens tout matériels pour donner plus de force à l'expression, il trahit encore un sentiment si tendre et si délicat, il fait preuve d'un goût si fin que ces digressions mêmes conservent un puissant intérêt sous le rapport de l'art. Qu'on se rappelle seulement sa marche du supplice, ou sa marche des pélerins, ou encore sa sérénade du montagnard. Maintenant, si nous devons reconnaître à M. Berlioz un rang si élevé comme poète musical, rang dont M. Fétis fils n'a pas même su pressentir l'existence, nous n'en avons pas moins à constater d'importantes observations sur ce qui touche la facture de ses œuvres. Une composition musicale doit, comme toute autre, former un tout, c'est-à-dire consister en différentes parties qui bien coordonnées entre elles puissent prises même isolément rappeler l'idée fondamentale de telle sorte qu'un fil commun à toutes les tienne constamment dans le rapport le plus étroit et le plus intime. Or, l'esprit ou cette idée fondamentale qui anime le tout consiste dans les créations musicales en ce qui touche les combinaisons mélodiques et harmoniques. Leur unité intime forme le fil qui met en rapport les parties diverses; c'est le rythme le retour régulier de différentes combinaisons de la mesure qui produit l'idée de l'ordre extérieur, ou plutôt cet ordre lui-même.

Cette unité dans les combinaisons mélodiques et harmoniques et cet ordre que produit le rhythme véritable, on regrette de ne pas les rencontrer toujours dans les œuvres de Berlioz et c'est précisément ce défaut qui, aux yeux d'hommes ignorans en musique, comme M. Fétis fils, par exemple, fait disparaître la richesse d'harmonie et la beauté de la mélodie pour ne laisser voir qu'un désordre cahotique ou une entière pauvreté de motifs mélodiques. Une œuvre seule de Berlioz fournirait aisément ample matière à des volumes entiers pour un compositeur qui, profondément versé dans les secrets et les ressources du contrepoint, saurait reproduire l'idée la plus simple sous toutes les formes et toutes les combinaisons possibles, sans que cependant cette idée toujours neuve cessât d'être constamment la même. C'est là un malheur de notre époque : on méprise les études sévères de nos ancêtres et on préfère se perdre dans des rêveries sans horison plutôt que de s'assujettir à une régularité indispensable. Nous avons la conviction qu'il suffirait de ce point de vue pour ramener sur le chemin le plus sûr de la gloire un artiste dont la France devrait se montrer fière, tandis que l'envie acharnée et une implacable méchanceté le poursuivent de leurs traits et que la sottise cherche impudemment à l'éloigner de la lice.

Voilà quelles sont nos idées générales sur la musique de Berlioz. Quant à ce qui touche l'exécution nous nous bornerons à dire qu'elle a été des plus satisfaisantes, quoique les nuances n'aient pas toujours été rendues avec une grande perfection d'exactitude. Nous ajouterons en outre que M. Urhan a joué cette fois son solo beaucoup mieux qu'au dernier concert; et en effet, de tels ouvrages veulent être étudiés avec le plus grand soin dans leur ensemble comme dans leurs détails. Nous devons des éloges tous particuliers à mademoiselle Heinefetter qui a chanté un air fort difficile avec le plus grand art et un beau talent d'expression; aussi a-t-elle reçu du public des marques non équivoques du succès le plus flatteur. Nous en dirons autant de M. Boulanger qui, en exécutant un morceau de la composition de M. Berlioz a montré qu'outre une voix remplie d'expression et une belle méthode de chant, il possède encore la faculté de comprendre l'esprit de la composition que l'on confie à son talent.

Pour terminer, M. Chopin, ce compositeur si spirituel et pianiste inimitable dans son genre, a exécuté un adagio de sa composition. C'est un morceau qui, dans sa combinaison avec ce qui précède et ce qui suit, doit, sans aucun doute, produire un fort bel effet Il est très-bien arrangé et fort riche en nuances délicates; de sorte qu'il présenta des contrastes bien saillans avec les masses colossales de l'orchestre de M. Berlioz. P. R.

SOIREE MUSICALE DE M. H. ERNST.

(23 décembre; dans les salons de M. F. Stœpel.)

MATINÉE MUSICALE DE M. FRANÇOIS STŒPEL.

(25 décembre.)

Bien que le système des soirées musicales entre peu dans nos idées sur l'art et sur la manière de le cultiver, quelque peu d'importance que nous attachions par conséquent à rendre compte de ces réunions, nous devons cependant faire une exception à l'égard de celles que nous venons de nommer; car toutes les deux ont été remarquables tant par l'exécution parfaite des morceaux du programme que par le rendez-vous que s'y étaient donné les artistes les plus distingués de la capitale.

Dans la soirée du 25 décembre, c'est surtout M. Ernst qui a brillé par son rare talent sur le violon. A une facilité extraordinaire sur son instrument, il joint une exécution si noble et si caractéristique, une expression si délicate et si pénétrante, que nous n'hésitons pas à le placer à côté des plus grands artistes de nos jours. Nous

le voyons aussi, comme compositeur, sur une excellente route; bien que la nature même des morceaux *solos* et leur forme actuelle ne favorisent guère la composition de quelque œuvre importante de ce genre, nous serions même tentés de dire qu'elles s'y opposent tout à fait.

Après M. Ernst, nous devons faire une mention toute particulière de M. Charles Schunke. Depuis long-temps cet artiste est connu dans le monde musical comme l'un des virtuoses les plus habiles, et son exécution, pleine d'expression, a aujourd'hui quelque chose de si sympathique, de si communicatif, que l'auditoire l'a écouté avec le plus vif intérêt dans le charmant duo composé par lui et M. Ernst sur quelques-uns des motifs du *Pré-aux-Clercs*. — M. Dorus s'est tenu à la hauteur de ces deux artistes dans un solo de flûte. — A la tête de la partie de chant figurait madame Degli-Antoni. Indépendamment de ce que cette cantatrice possède une voix fraîche et d'une grande étendue, sa méthode est excellente et son chant si vrai, si puissant, que madame Degli-Antoni nous paraît naturellement destinée au chant dramatique; nous avons peine à concevoir comment l'opéra italien, si magnifiquement monté en voix d'hommes, mais si pauvre en voix de femmes, ne cherche point à se l'attacher. — Mademoiselle Ducros et messieurs Boulanger et Lanza ont contribué d'une manière tout à fait digne d'éloges à cette soirée où il y avait foule.

Toutefois, sous le rapport de l'art, la matinée de M. Stoepel nous a paru mériter un intérêt plus vif. Messieurs Liszt et Chopin l'ont ouverte d'une manière brillante par le grand duo à quatre mains de Moscheles, pour le piano. Nous croyons superflu de dire que ce morceau, l'un des chefs-d'œuvre du compositeur, a été exécuté avec une rare perfection de talent par les deux plus grands virtuoses de notre époque sur le piano. Le brillant dans l'exécution joint à une délicatesse achevée, une élévation soutenue, le contraste de la vivacité la plus entraînante et de la sérénité la plus calme, de la légèreté la plus gracieuse et du sérieux le plus grave; on ne peut espérer l'habile mélange de toutes ces nuances que de la part de deux artistes placés à la même hauteur et doués au même degré du sentiment profond de leur art.

Les suffrages les plus bruyans ont, mieux que nous ne pourrions le faire par nos paroles, témoigné à MM. Liszt et Chopin à quel point ils ont charmé leur auditoire, qu'ils ont une seconde fois électrisé, en exécutant le duo pour deux pianos, composé par M. Liszt Cette composition est un ouvrage d'une grande portée, et que nous ne nous sentons pas en état d'apprécier en détail après une seule audition. Considéré dans son ensemble, nous y avons admiré de belles mélodies qui sortent du genre vulgaire, beaucoup de combinaisons harmoniques également riches et originales, des effets qui font le plus grand honneur au talent de composition de M. Liszt, et qui ne peuvent être produits que par une imagination aussi féconde et aussi chaleureuse que la sienne. Il est naturel, on le conçoit aisément, que le mérite et le charme d'une telle production ne soient d'abord compris et senti que par le petit nombre; toutefois, les deux artistes se sont attiré, par leur exécution, d'unanimes applaudissemens. M. Ernst a fourni de nouvelles preuves de son talent, en jouant, sur le violon, un solo que M. Liszt a accompagné, à l'improviste, avec son habileté ordinaire. En terminant nos réflexions sur la partie instrumentale, nous ferons encore mention de madame de la Hye, qui a joué une improvisation sur *l'orgue expressif*, et qui, en développant avec beaucoup de goût et de facilité toutes les ressources de cet instrument, a montré qu'elle joignait à de solides connaissances musicales l'imagination d'une improvisatrice. Dans la partie du chant se sont successivement distingués M. Richelmi, Mlle Heinefetter et Mme Degli-Antoni. Le talent aimable de M. Richelmi est connu depuis long-temps, et lui a valu de nouveaux témoignages de satisfaction de la part du public. Mlle Heinefetter qui, il y a déjà quatre ans, charmait les habitués du théâtre italien, tant par la rare beauté de sa voix que par son chant si expressif, nous a paru digne de prendre aujourd'hui rang parmi les premières cantatrices de notre époque. Depuis son premier séjour à Paris, Mlle Heinefetter a chanté avec le plus grand succès sur les théâtres des principales villes d'Italie; elle arrive de Saint-Pétersbourg pour s'en retourner en Italie. Voilà encore une grande artiste que l'opéra italien n'a pas su conserver; et nous pouvons d'autant moins nous empêcher de lui en vouloir beaucoup, qu'il suffirait d'un rhume de Mlle Grisi pour interrompre les représentations. Mme Degli-Antoni a chanté deux airs avec tout le charme de sa belle voix et de sa belle méthode; les vifs applaudissements du public ont dû prouver à cette cantatrice qu'il rendait justice à son mérite.

NOUVELLES.

*** M. Ghys est revenu à Paris, et se propose de donner plusieurs concerts.

*** Jeudi dernier, MM. Ernst et Schunke ont obtenu un brillant succès à l'Opéra-comique, où ils ont joué un duo, pour piano et violon sur un motif du *Pré aux Clercs*.

*** Le théâtre de la Bourse va monter, pour le carnaval, un ouvrage en un acte, attribué à la collaboration de MM. Planard et Batton.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'ÉVERAT, rue du Cadran, n° 16.

TABLES DU PREMIER VOLUME DE LA GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

ANNÉE 1834.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES:

supplément.

TABLE ALPHABETIQUE DES NOMS.



